15 GOYA

DEZASTRELE RĂZBOIULUI

Alexandru Cernatoni

CABINETUL DE STAMPE

15

CABINETUL DE STAMPE

GOYA

DEZASTRELE RĂZBOIULUI

de

ALEXANDRU CERNATONI

EDITURA MERIDIANE
București, 1984

Mulţumim Muzeului de Artă al Republicii Socialiste România pentru permisiunea de a reproduce *Dezastrele războiului* de Goya (planşele 1—80) după exemplarul original (ediţia a II-a, Madrid, 1892) păstrat în Cabinetul de Stampe.

Planşele 81, 82, [83], [84], [85] — pe care Goya le integrase suitei, dar care nu figurează în nici una din ediţiile originale — au fost reproduse după albumul *Goya, Les Désastres de la guerre*, Paris, 1955, prefaţat de Antonina Vallentin.

Ilustraţiile din text reproduc: a) *picturi* avînd o relaţie directă cu epoca războiului pentru independenţă (I—XVII); b) *desene preparatorii* pentru gravurile *Dezastrelor* (XVIII—XXIX); c) *desene* legate tematic de problematica războiului, dar corespunzător cărora nu se cunosc — cu o singură excepţie (XXX) — nici un fel de gravuri (XXXI — XXXVIII).

Toate drepturile sînt rezervate Editurii Meridiane

Dezastrele războiului sau luciditatea geniului modern

Cel mai amar dintre toate fructele geniului are darul lucidității. Nu sec, ci amar, așa ar fi fructul cunoașterii. Sevele sale puternice sînt extrase din pămîntul ferm al realității. Ele nu mint și nu îmbată. Hrănesc doar inteligența, din ce în ce mai trează, a ființei scrutător aplecate asupra destinului propriu. Destin care el însuși este numai o parte — oare cît de însemnată? — a acelui întreg exprimat prin legi imuabile, a căror ignorare face ca lumea să pară un labirint fără soluție. Singură rațiunea, și prin chinul cunoașterii, poate să toarcă un salvator fir de lumină. Omul modern s-a vrut un om al rațiunii. Dar omul modern nu este produsul exclusiv al vremii moderne. Crezător mărturiei simțurilor sale, acest tip de gînditor vine de departe și, sprijinit în cîrja inevitabil interogativă a inteligenței, se duce pe un drum al cărui capăt rămîne ascuns. Timpurile moderne l-au multiplicat însă în nenumărate exemplare, conferindu-i o tărie nouă, capabilă să pună deschis în discuție autenticitatea mai vechilor sale reprezentări despre lume și rosturile existenței. Prin criza valorilor tradiționale omul a pătruns în etapa laică și scientistă a devenirii sale. Viziunea lui asupra realității aspiră să fie conformă cu realitatea însăși. Întrebîndu-se de unde vine și mai ales încotro se îndreaptă, individul uman, crucificat între două necunoscute, rămîne să fie o simplă verigă ce își caută raționea de a fi într-un lanț fără sfîrșit. Lipsit de speranța Paradisului, dar și de spaima Infernului, omul acesta se trezește sub un cer necuprins, pe un pămînt în întregime al lui, trebuind să își asume imensa responsabilitate a destinului propriu, pe care singur îl va scrie în cartea Eternității.

Conștiința perisabilității fără de leac a individului, în care se consumă Alpha și Omega, Începutul și Sfîrșitul, este cu atît mai amară cu cît probabilitatea perenității speciei nu poate fi o consolare. Prețul puterii odată plătit, omul modern și-a luat în stăpînire pămîntul, făcînd din el locul unei sublime aventuri. Distileriile geniului modern produc mereu mai multe întrebări decît răspunsuri, produc neliniște și îndoială. Este omul marele maestru creator sau doar un ucenic vrăjitor? Realitatea își cască fălcile brusc, ca fiara flămîndă a unei prăpăstii. Și pe buzele ei numai luciditatea poate desena un salvator drum îngust. Medie a disperării născute din teamă și a speranței inerente vieții, luciditatea îl pierde pe omul modern spre a-l răscumpăra de fiecare dată. Luciditatea este starea dialogului cu realitatea.

Cînd acest om modern este artist, faptul modernității se exprimă, fără îndoială, potrivit determinărilor specifice domeniului. Dar, oricît de considerabilă ar

fi autonomia artei şi oricît de dificilă ar fi definirea modernităţii artistice, contactul tot mai lucid cu realitatea rămîne o caracteristică esenţială a artistului modern. În căutarea unui nou crez artistic, privirile lui se întorc dinspre cer spre pămînt descoperind subiectul cel mai vast şi mai fascinant: realitatea, realitatea însăşi, în nesfîrşita ei varietate. Contemplînd-o, nu cu ochi păgîni, nu cu ochi creştini, ci pur şi simplu cu ochii, creatorul modern se îndepărtează nu numai de dogma religioasă, ci şi de aceea artistică. Simţindu-se liber, experimentează mult şi se întreabă întruna. Iar dacă aripile geniului îl ating, luciditatea sa este cel mai adesea amară. Arta lui e poate mai puţin nobilă, mai puţin glorioasă şi eroică, dar în mod sigur este mai autentică şi mai umană. Pierzînd în grandoare, cîştigă în adevăr.

Pictorul şi gravorul spaniol Francisco de Goya y Lucientes reprezintă, fără îndoială, un asemenea gen de creator şi nu întîmplător — pentru mulţi istorici ai artei universale — capitolul modernităţii începe cu numele lui. Contemplaţia lumii se face de pe înălţime, iar la el înălţimea este dată de tăriile unui geniu modern, înzestrat cu o sensibilitate nouă şi cu o capacitate de exprimare nu numai distinctă, dar şi revoluţionară. Inconfundabilul Goya se naşte dintr-un tip foarte personal de concordanţă între actul receptării şi actul reflectării artistice a realităţii. Neliniştit şi întrebător, ochiul lui Goya nu remodelează priveliştea lumii prin proiecţii poate deşarte în noi bleţea lor şi nici nu operează selecţii corespunzătoare unei concepţii canonice despre frumos. Arta maestrului aragonez este străină de complexul perfecţiunii. Umanitatea prezentă în opera lui se înfăţişează liberă de obligaţia de a părea altfel decît este. Privirea pe care el o aruncă asupra lumii este pătrunzătoare şi de o rece mînie. Pentru că la Goya, trebuie spus, realitatea are întotdeauna chip uman, în accepţiunea socială a cuvîntului. Or, lumea socială a vieţii marelui artist spaniol stă pe pragul dureros în care o epocă veche nu poate să moară, iar o epocă nouă nu poate să se nască. Omul care se înfăţişează sensibilităţii artistice goyeşti nu este însufleţit de puternice elanuri creatoare, nu este o fiinţă a optimismului robust şi a libertăţii sociale. Omul epocii lui Goya este chinuit de grave contradicţii lăuntrice, este prizonierul obscurantismului politic şi religios. Amar în numele raţiunii, vehement în numele adevărului, Goya reflectă adesea această decepţionantă realitate umană printr-o oglindă artistică avînd puteri mărturisitoare. Ne aflăm în prezenţa unui realism *sui generis* care face ca posibila armonie exterioară a omului să se preschimbe încetul cu încetul după chipul şi asemănarea dizarmoniei interne. *Somnul Raţiunii naşte monştri*. Aşa s-ar putea scrie pe frontispiciul templului dăinuit lumii moderne. Spre a se salva, fiinţa umană trebuie să închidă ochii întunericului din sine. Raţiune şi Adevăr, acestea sînt zeităţile panteonului goyesc. Goya se dovedeşte a aparţine *Epocii Luminilor* şi mesajul artei sale, corect descifrat, corespunde integral acestei determinări. Multe sînt realizările geniului goyesc care, printr-o concepţie pînă la el fără precedent, printr-o calitate plastică excepţională, vădesc o înţelegere nouă a rosturilor artei. Fără dubiu, *Dezastrele războiului* se numără printre ele.

La mai bine de un veac şi jumătate după naşterea lor, privitorul zilelor noastre cercetează aceste gravuri măsurînd ori-

ginalitatea geniului ce face din maestrul spaniol unul din cei mai mari artiști ai tuturor timpurilor. Cercetîndu-le, descoperă însă nu numai un artist modern prin concepție artistică, dar și un spirit contemporan prin concepție filosofică și morală.

Războiul, ca realitate social-politică, bîntuie și devastează lumea din vremuri care se pierd în neguri străvechi. Îl descoperă arheologul în straturi carbonizate, îl descoperă istoricul în cronici și documente, îl descoperă trăitorul timpului prezent prin experiența cea mai directă și mai dureroasă. În gura enormă a acestui zeu flămînd au dispărut oameni, cetăți și civilizații. Cum însă noblețea, socialmente vorbind, a venit din meseria atît de veche a armelor, în perimetrul artelor atunci, condiția războinicului nu putea fi decît una nobilă. Și astfel, în arta trecutelor epoci chipul războinicului se răsfrînge magnific și majestuos, respirînd o irezistibilă forță virilă. Tăriile verbului îi recompun imaginea în vers și în proză, iar strigătul luptei răsună electrizant în toatel imbile lumii. Albeața marmurei, duritatea metalului și strălucirea culorilor se întrec în a-i proslăvi înaltele virtuți ale firii. Războinicul trece, din mileniu în mileniu și din veac în veac, schimbîndu-și întruna armele și straiul, năvălind în fruntea cetelor, apoi a legiunilor și mai în urmă a diviziilor. Este zeu în carul lui Faraon, semizeu sub zidurile Troiei și erou admirat în armatele tuturor cuceritorilor de împărății și regate. Dar pretutindeni și mereu chipul său rămîne același. Superb în ceasul victoriei, războinicul are lumea sub tălpile sale, sublim în ceasul morții, războinicul are cerul sub privirile lui, căci îl așteaptă Cîmpiile Elizee, Walhalla sau Raiul lui Mahomed. Forța își exercită mereu fascinația, ținînd spiritul în puterile ei. După mii de ani, făcînd înconjurul sferei, eternul războinic, eroul splendidului spectacol al luptei, ajunge în Spania lui Goya, sub zidurile Zaragozei. Goya îl privește cu luciditatea geniului modern și apoi, în numele rațiunii, îl denunță conștiinței universale ca pe un jalnic asasin. A fost poate cel mai nobil denunț din toată istoria artelor. Sublimul impostor și-a continuat totuși drumul milenar și mai merge încă și astăzi, admirat ca și ieri de orbii cei fără de leac ai forței, dar iremediabil decăzut din condiția zeului în aceea a animalului.

De-a lungul vremii, războiul însuși nu și-a schimbat niciodată esența. Manufactură, apoi fabrică și uzină, în sfîrșit terifiant laborator, producția sa a fost întotdeauna aceeași: moartea. Ceea ce s-a schimbat, și numai încetul cu încetul, a fost optica omului asupra războiului și mai cu seamă, atitudinea sa, ca element dinamic, capabil să schimbe cît de cît fața aparent împietrită a lucrurilor. Firește că în toate timpurile oamenii au distins între războaie drepte și războaie nedrepte, între agresiune și apărare, la fel după cum cetățile și-au plîns ruinele, iar femeile morții. Tot așa, accentele de realism nu lipsesc nici ele cît privește tratarea temei războiului în arta veacurilor trecute. La Goya însă, acest realism este atît de adînc și metodic încît între *Dezastrele* sale și alte realizări artistice pe aceeași temă, anterioare ba chiar și posterioare, se cască o prăpastie. Gravurile lui Goya sînt, fără îndoială, produsul de calitate al unei noi sensibilități și al unei superioare conștiințe artistice. Înțelegerea lor trebuie să vină în primul rînd din perspectiva intimei evoluții a artelor plastice. Conștiința artistică, chiar autonomă fiind, comunică subteran, prin-

tr-o vastă rețea de canale, cu conștiința socială. Artist de geniu, Goya se alimentează din partea cea mai amară și deci cea mai trează a acestei conștiințe sociale. Arta sa, fără vecinătate în epocă, deschide din perspectiva secolului nostru cea mai netă și mai curajoasă linie evolutivă.

Prin violența lor fără precedent, războaiele napoleoniene au zdruncinat conștiința socială a Europei vremii și au trezit popoarele din letargia absolutismului feudal. Ajuns în puterea unui Napoleon care venea el însuși pe coama de val a marii Revoluții franceze, războiul se organizează, devine o monstruoasă mașină de o uluitoare precizie și mobilitate.

Două lungi decenii, mase umane de mărimi pînă atunci nemaivăzute s-au ciocnit cu o furie oarbă, umplînd cîmpiile de cadavre însîngerate și drumurile de invalizi purtători de cîrje și decorații. A fost un măcel înspăimîntător, din mijlocul căruia privind, trecutul războiului se pierde în ceața de aur a Antichității, pe cînd viitorul lui se întrezărește în ceața de plumb a epocii contemporane. Pentru o clipă, oamenii au părut să cadă pe gînduri căci monstrul războiului înghițise armate întregi. Coalizată împotriva geniului organizator, dar și devastator al lui Napoleon, Europa văzuse pentru o clipă războiul sub chipul lui adevărat. Dimensiunea istorică a *Dezastrelor războiului* trebuie întotdeauna măsurată din acest punct. Cu excepția momentului în care Bonaparte a fost o iluzie de speranță pe orizontul rațiunii și, în afara Franței, care l-a urmat oriunde, el a fost continuu detestat din toate puterile spaimei. Într-o zi, pe cînd steaua lui Napoleon căzuse iremediabil în asfințit, o copilă a vrut să afle de la împărat dacă se hrănea într-adevăr cu oameni... În naivitatea ei, micuța englezoaică încurca sensul figurat cu cel propriu, dar, fără să știe, reproducea imaginea europeană a războiului napoleonian și, fără să vrea, se afla în spiritul adevărului.

Exceptîndu-l pe Goya, conștiința artistică a vremii, mai cu seamă atunci cînd se exprimă în artele plastice, se află mult în spatele acestui adevăr și este solidară cu trecutul. Singur Goya, care rămîne o nobilă excepție, izbutește să fie solidar cu viitorul. Artiștii timpului se întrec în a prolifera chipul impunător al soldatului și imaginea glorioasă a războiului. Generali în uniforme scînteietoare, drapele multicolore, regimente care se desfășoară, arme care sclipesc într-o lumină sărbătorească. Chiar și înfrîngerea este suportabilă, se moare frumos, iar războinicul este actorul unui mare și înălțător spectacol. Nimeni n-ar putea spune că războaiele nu prilejuiesc glorioase fapte de arme de pe urma cărora în memoria istoriei rămîn nepieritoare nume. Goya însă, martor de excepție al unui război de excepție, are o altă înțelegere a lucrurilor. Pentru el, cîmpul de luptă este un avanpost nu al gloriei, ci al morții. Așa fiind, luptătorul nu trebuie eternizat în clipa mincinoasă cînd vîrful armei sale atinge cerul, iar el se simte nemuritor. Peste o clipă, arma ridicată împotriva omului va curma o viață de om, peste altă clipă, purtătorul armei va fi el însuși o jucărie în mîinile neiertătoare ale morții. Planșele *Dezastrelor* nu ne oferă așadar priveliștea în cele din urmă fals glorioasă a unui cîmp de bătaie, ci mai curînd nenorocitele întîmplări de tot felul ale războiului asasin. Și apoi, cine pe cine ucide în genialele gravuri ale lui Goya? Ceea ce vedem în zeci de stampe este, de obicei, nu înfruntarea directă a două armate, lucru

ce ar putea prilejui un eventual spectacol eroic, ci doar înfruntarea mereu inegală dintre o armată de ocupație și oameni din popor. Unii practică războiul, ceilalți practică rezistența. În persoana lui Goya se produce întîlnirea excepțională dintre un geniu artistic modern și un război el însuși modern. Pentru verticalitatea conștiinței artistice goyești, delirul sîngelui, urmare implacabilă a invaziei, nu merită o epopee, ci numai o poveste tristă, povestea morții fără chip și speranță. Istoria și arta își dau întîlnire spre a ne oferi o viziune apocaliptică asupra celei mai crîncene dintre realități: războiul.

Potrivit sensibilității sale moderne, Goya refuză dogma artistică și această realitate este receptată cu tot adevărul simțurilor sale treze, implicate în faptul vieții, cît și în al artei. Simțurile devin o forță vie și deși planșele lui Goya nu se pot adresa decît privirii noastre, recompunem spectacolul morții în cumplita lui desăvîrșire. Percepția vizuală închide în ea strigătul spaimei și al deznădejdii, gustul sudorii și al sîngelui, răceala armei și a cadavrului, mirosul prafului de pușcă și al descompunerii cărnii. Nu o nobilă închipuire ne înfățișează Goya, ci o bestială realitate. Într-un continuu afront făcut rațiunii, ființa umană este umilită, disprețuită, chinuită și, maximă încălcare a drepturilor ei, smulsă dintre vii spre a fi trimisă în cîmpiile fără întors ale morții. Bărbați uciși în luptă, bărbați asasinați, executați, femei care poartă armele, femei care sînt pîngărite, cîmpuri de cadavre, trupuri ciopîrțite, răniți care își oblojesc în grabă rănile bucuroși că vor muri altădată, incendii care mistuie casele, explozii care ucid fără alegere, sinistre cortegii de refugiați și, în sfîrșit, foametea, foametea care seceră tineri și bătrîni, sănătoși și bolnavi. Veșnicul Cain își multiplică brațul înfăptuind un blestem fără sfîrșit. Războiul, fiara din om care se hrănește cu oameni, trece din planșă în planșă producînd un efect halucinant, terifiant. Ca întotdeauna, istoria autentică se pierde în filosofie; dezbrăcate de hainele lor de secol al XIX-lea, *Dezastrele* arată eternul chip hidos al războiului, crimă supremă împotriva umanității, act fără sens de sinucidere în masă. În forma lor perfect hispanică, *Dezastrele* au un fond cît se poate de universal. Cu insuportabila lor încărcătură emoțională, gravurile maestrului spaniol transgresează marginile unei epoci spre a se constitui într-un mesaj pentru eternitate.

Geniu modern, Goya rămîne în terenul ferm al realității, oferindu-ne un document artistic neconfundabil, aparținînd unei specii stranii de realism ce nu poate primi alt nume decît pe acela al creatorului său. Efect fotografic, s-a spus, reportaj de război, efect cinematografic... Aceste caracterizări sînt adevărate în măsura în care ele exprimă voința lui Goya de a nu cruța în nici un fel sensibilitatea privitorului, de a nu ascunde nici cele mai înfricoșătoare detalii ale tragicei întîmplări. Narațiunea plastică pe care ne-o înfățișează are toată cruzimea adevărului. Goya are curajul de a privi realitatea în față, orice realitate, chiar și cea mai hidoasă. Dar marea performanță a maestrului aragonez începe acolo unde arta sa nu este prizoniera realității, ci realitatea devine prizonieră a artei sale. El nu „fotografiază", nu copiază, o atitudine servilă în fața realității îl nemulțumește și nu îl interesează. Parcă nu-i ajunge carnea realității, vrea chiar sufletul ei. În consecință interpretează

această realitate supunînd-o unui proces de esențializare. Sub efectul dinamismului neobișnuit al scenelor sale — și ai zice că ceea ce vrea să surprindă este mai degrabă însăși mișcarea, devenirea — — contururile obiectelor și ființelor reprezentate apar modificate uneori pînă în proximitatea grotescului. Geometria corpurilor moarte și vii se supune ascultătoare forței unei atracții speciale, cu efect deformator, care apropie coaja lucrurilor de miezul lor. Artistul se implică în narațiune ca și cum *tot ce se întîmplă i se întîmplă lui însuși*. Grație sensibilității sale moderne, scenele reprezentate de Goya sînt văzute din afară, dar, nu mai puțin, simțite dinăuntru. Pe cît de obiectivă este privirea asupra realității, pe atît de subiectivă este transfigurarea ei artistică. O asemenea intensitate a emoției artistice nu face decît să sporească efectul de coșmar al unor întîmplări în sine tragice. Pentru momentul conceperii lor, gravurile *Dezastrelor* sînt într-adevăr de o îndrăzneală neînchipuită și numai trecerea timpului a putut să releve că originalitatea lui Goya are de fapt dimensiunea unei autentice revoluții artistice.

Există în suita *Dezastrelor* o punere în scenă de o savantă simplitate. Decorul este redus la maximum, se recurge doar la detalii semnificative, însă și acestea drastic simplificate, unghiurile sînt alese cu dibăcie, incidența privirii devine aproape dureroasă. Distribuirea zonelor de lumină și de umbră amplifică dramatismul narațiunii. Imaginea pare să „vină“ spre privitor, printr-o desăvîrșită știință a prim-planului, dublată de o remarcabilă capacitate de a sugera mișcarea. Imaginea este nu numai „împinsă în față“, dar și concentrată în același timp, situîndu-se parcă în cîmpul unei lentile cu proprietăți stranii. În acest fel, ochiul nu este lăsat să se plimbe peste suprafața imaginii, recompunînd treptat întregul din părțile componente; privitorul este constrîns să vadă totul dintr-o dată.

Un celebru critic spaniol afirma, pe bună dreptate, că în *Dezastrele războiului* cei patru călăreți ai Apocalipsei își urmează sinistra lor cavalcadă. Și totuși, în planșele lui Goya bîntuie și un alt „călăreț“ pe care Apocalipsa nu-l putea pomeni. Este reacțiunea, tirania desfrînată, călare pe spinarea unui popor brav, dar încă incapabil să prefacă tronul tiranului într-un binemeritat eșafod. Multe din gravurile părții finale a suitei sînt consacrate acestui nevrednic „călăreț“. Departe, în continuarea războiului, se întrevede războiul civil, așa cum dincolo de Goya îl intuim pe Picasso. În ciuda caracterului lor simbolic, amintitele planșe rămîn credincioase realității, căci ce altceva este simbolul dacă nu imaginea esențializată a realității. Protestul împotriva tiraniei feudale ne dezvăluie din nou un geniu amar în luciditatea lui modernă. Silnicia internă vine să se adauge silniciei internaționale și astfel două nenorociri, la fel de mari, mărșăluiesc implacabil, umăr la umăr, împotriva omului. Dimensiunea filosofică a *Dezastrelor*, privită îndeaproape, ne dezvăluie și o certă dimensiune istorică, pasionantă în concretețea ei. *Dezastrele războiului* nu pot fi totuși pe deplin înțelese în afara evenimentelor care le-au inspirat, în afara realității istorice.

Dezastrele războiului reprezintă mărturia unui artist neobișnuit asupra unui eveniment la fel de neobișnuit. Atît artistul, cît și fenomenul se găsesc sub

același semn al modernității. Dacă artistul este capabil să privească realitatea cu un ochi nou, atunci realitatea care se înfățișează privirii sale este ea însăși nouă. Războiul *Dezastrelor* consemnează apariția unei noi forme de luptă armată: *guerrilla*. Pentru prima dată în istoria Europei occidentale, un întreg popor se ridică cu armele împotriva invadatorului.

Războiul dezastrelor, o imposibilă ecuație istorică

Ceea ce va reține în primul rînd atenția este natura complexă a războiului de independență a Spaniei. Departajarea taberelor nu este deloc o chestiune simplă, cum s-ar fi întîmplat dacă spaniolii, în întregul lor, s-ar fi aflat într-o opoziție netă cu armata invadatoare. Spania apare divizată în fața ocupantului străin. Războiul are deci o natură dublă, comportînd o componentă internațională care coexistă cu o componentă națională.

Pe de altă parte, invadatorul nu este nici el unul obișnuit, căci reprezintă cu siguranță „un caz" în conștiința contemporanilor, ca și în istorie. Mișcarea ideologică a secolului al XVIII-lea este, sub cele mai importante laturi ale sale, un produs al spiritualității franceze. Enciclopedismul și iluminismul au influențat puternic intelectualitatea spaniolă, profund nemulțumită de anacronismul structurilor social-politice din propria țară.

Marea revoluție franceză de la 1789 oferă omenirii o perspectivă nouă, în timp ce criza structurilor și a instituțiilor hispanice devine tot mai evidentă. În ciuda tuturor interdicțiilor și opreliștilor, spiritele progresiste ale Spaniei privesc cu vădit interes către Franța vecină, care poate oferi, dincolo de orice deosebiri, un model posibil și un exemplu de urmat. Intelectualii spanioli de orientare ideologică pro-franceză se vor numi, în mod explicabil, *afrancesados*. Ascensiunea lui Napoleon modifică datele problemei, dar numai treptat, și Europa progresistă — să ne amintim de Beethoven și de Simfonia a III-a, Eroica — privește în continuare către Franța, care o vreme rămîne încă simbolul libertății și al speranței. În tot acest timp, clasa conducătoare spaniolă dă dovadă de o obtuzitate puțin obișnuită, rămînînd impermeabilă la orice idee novatoare. Puținii oameni politici capabili să conjure dezastrul, sau măcar să-i limiteze proporțiile, nu au acces la putere sau sînt imediat eliminați spre a fi înlocuiți cu miniștri nu doar corupți, căci asta nu e tot, ci și incapabili.

În ajunul invaziei napoleoniene, criza structurilor și a instituțiilor este astfel dublată de o criză a personalităților căci toată ierarhia este alcătuită din nulități sau, în cazul cel mai fericit, din mediocrități, alese, firește, cu mare grijă și după criterii aberante, care nu au nimic în comun cu nevoile reale ale țării.

Un monarh slab și incapabil, Carlos al IV-lea, oferă reginei María Luisa șansa funestă de a face și desface miniștrii după interese personale, care nu se întîlnesc nicăieri cu interesele statului. În anul 1808, Spania este un regat în plină derivă, pe care orice coliziune amenință să-l transforme într-o uriașă ruină. Politica iberică a lui Napoleon va reprezenta această nedorită coliziune. Fapt remarcabil, invazia franceză nu se produce în forme tradiționale care, în ciuda tuturor

contradicțiilor lăuntrice, să ridice întreaga țară, chiar prost pregătită și rău condusă, la luptă armată. Spania nu este invadată de către un dușman declarat, ci de către un aliat în toată regula, aflat, chipurile, în trecere spre Portugalia. Proporțiile neobișnuite ale dezbinării din sînul familiei regale paralizează orice încercare de organizare a rezistenței de către centrul puterii, așa cum ar fi fost normal. Ireductibilul conflict de interese dintre Don Manuel Godoy, atotputernicul ministru al regelui Carlos al IV-lea, și Fernando, prințul Asturiilor, îmbracă o formă paradoxală, din pricina relației dintre regina María Luisa și Godoy. Antipatia reciprocă dintre regină și prințul moștenitor, cu alte cuvinte dintre mamă și fiu, se transformă într-o ură fățișă, insolubilă. O revoltă, pusă la cale se pare de către susținătorii prințului moștenitor, are drept consecință capturarea lui Godoy. În aceste împrejurări, proiectul de refugiere a familiei regale spaniole — după modelul oferit de casa domnitoare din Portugalia vecină — în posesiunile de peste ocean ale coroanei, care trebuiau să devină baza organizării rezistenței anti-napoleoniene, este definitiv abandonat. Spre a calma spiritele și pentru a-și salva ministrul, regele nu vede altă soluție decît să-l demită mai întîi pe Godoy și să abdice apoi el însuși în favoarea prințului Asturiilor. Dar evenimentele se precipită într-o direcție neprevăzută.

În toată această complicată problemă apare Napoleon, căruia i se oferă ocazia nesperată de a fi solicitat în calitate de mediator. Spania află cu stupoare, și în urma ei întreaga Europă, rezultatele peleринajului familiei regale la Bayonne, localitate situată pe teritoriul francez, în proximitatea frontierei dintre cele două țări. Carlos reclamă nulitatea actului de succesiune la tronul Spaniei, ca fiind atins de un grav viciu de consimțămînt: abdicarea sa a fost obținută prin forță. În consecință, Fernando nu este rege. Cum însă Carlos nu dorește să exercite în continuare prerogativele regale, înțelege să transfere drepturile de succesiune lui... Napoleon. Împăratul se grăbește, desigur, să accepte și noul monarh va fi desemnat în persoana propriului său frate, Joseph Bonaparte. Se fac eforturi considerabile spre a se salva măcar aparențele de legalitate. În plus, Spania capătă o constituție și sînt efectuate cîteva reforme, dintre care unele nu lipsite de însemnătate. În schimb suveranitatea țării devine o ficțiune. De voie, de nevoie, o mare parte a înaltei nobilimi și a clerului superior se înclină în fața situației de fapt, primind să slujească, chiar dacă fără prea multă convingere, la curtea lui Joseph, devenit prin voia întîmplării și a fratelui său, José I. Va fi considerat doar un uzurpator, așa cum și era, rămînînd în istorie sub numele de „regele intrus“, *el rey intruso*.

Dar ceea ce acceptă granzii nu acceptă poporul. Rezistența se generalizează, luînd forma luptei armate. Există încă o armată spaniolă, prost instruită și echipată, dar hotărîtă să se bată. Există, de asemenea, un excelent corp expediționar britanic, cu baza în Portugalia, condus de un comandant de excepție, *sir* Arthur Wellesley, făcut apoi duce de Wellington, nume sub care este îndeobște cunoscut ca învingător al lui Napoleon, în celebra bătălie de la Waterloo. În fine, iau ființă autorități centrale care se însărcinează cu organizarea luptei de eliberare. Factorul decisiv al victoriei a fost însă poporul. Napoleon era născut pentru a cîștiga războiul armatelor. A

făcut dovada acestui adevăr și în Spania, în neobișnuita campanie din iarna lui 1808 care a debutat prin forțarea masivului Samo Sierra. Un simplu ordin și un mic detașament de cavalerie ușoară poloneză cucerește o poziție practic inexpugnabilă, apărată de o armată de peste 8000 de spanioli conduși de un militar de carieră, mareșalul Don Benito San Juan. În pofida oricăror dificultăți, în pofida nemulțumirii trupei, silite să traverseze munții pe un ger cumplit, Spania este recucerită și aniversarea bătăliei de la Austerlitz îl găsește pe împărat în fața Madridului care capitulează fără luptă. Spre a cîștiga războiul celălalt, împotriva poporului, nu se născuse și nu s-a născut încă nimeni. Acest război contra poporului a fost deci pierdut de Napoleon în Spania, fapt care a atîrnat în prăbușirea imperiului napoleonian aproape cît și campania eșuată din 1812. Eroismul poporului spaniol în lupta cu armata invadatoare este deasupra oricărei bănuieli. Napoleon însuși o va recunoaște într-o formulare ce probează admirație, lucru rar la el și cu atît mai apreciabil. Dincolo de această constatare, ecuația patriotismului în războiul franco-hispanic este greu, dacă nu imposibil de scris. În numele unui patriotism cît se poate de real, o parte a liberalilor, acei *afrancesados*, luptă alături de reacționari dintre cei mai ireductibili, și pe care i-au urît din tot sufletul, contra francezilor pe care i-au iubit din toată inima. Alți liberali, și tot din patriotism, căci se bucură prea puțin de ocuparea țării lor, colaborează cu francezii de la care așteaptă reforme capabile să asigure renașterea țării. Ei știu bine că alungarea francezilor înseamnă în cele din urmă revenirea lui Fernando al VII-lea care se bucură în rîndul poporului de un imens și complet nejustificat prestigiu. De pe acum este supranumit *el rey idolatrado*, *el rey desiderado*, *el rey deseado*, regele idolatrizat, regele mult dorit. Și cine nu bănuiește că acest om, care avusese în mai multe rînduri ocazia să-și dovedească abjecția incomparabilă, va utiliza întregul său capital moral spre a restabili absolutismul, condamnînd astfel Spania la imobilism, la o moarte lentă, dar inevitabilă? Exceptînd oportuniștii pentru care întotdeauna interesul personal ține loc de conștiință, generația intelectuală căreia îi aparține și Goya a trăit șocul insuportabil al unei imposibile opțiuni, între două rele la fel de mari, tirania străinilor sau a conaționalilor. Știm astăzi mai bine decît se putea bănui atunci că orice speranță de a rezolva dilema era de fapt cea mai pură dintre iluzii. A treia cale nu exista și orice intelectual spaniol, în egală măsură lucid și cinstit, avea de făcut o alegere care l-ar fi înfricoșat chiar dacă ar fi trăit în el toți clasicii tragediei antice. Trebuia să se aleagă între două victorii și fiecare din ele însemna o înfrîngere. Iată așadar o imposibilă ecuație istorică. Ea a apăsat mai întîi asupra destinului lui Goya, ceea ce este explicabil, și mai apoi asupra destinului critic al operei sale consacrate războiului, ceea ce este de asemenea explicabil fără a fi însă acceptabil.

Poporul Spaniei, cu instinctul său sănătos, a hotărît victoria taberei antifranceze și țara și-a recîștigat independența. Dar dilemele nu pot fi soluționate nici măcar de instinctul sănătos al poporului. Fernando al VII-lea și-a redobîndit tronul, încarnînd apoi toate relele absolutismului și ilustrînd adevărul că destinele unei națiii sînt prea importante spre a putea fi încredințate capriciilor pîntecului unei femei, ceea ce este inevitabil în orice monarhie absolută.

Constituția de la Cadix, principala creație politică a anilor rezistenței, a fost abrogată; *Inchiziția*, pe care francezii o desființaseră, a fost restabilită. Națiunea spaniolă a trebuit să sîngereze din nou, căci lucrurile s-au petrecut așa cum mulți se temuseră. Cei mai celebri eroi ai luptei pentru independența Spaniei vor fi și cele mai celebre victime ale Spaniei independente și absolutiste. *Consecințe fatale*, avea să spună Goya, și nici nu știa cît de autentic era profetul din el, căci unda de șoc a acelor ani teribili a străbătut toată istoria de mai apoi a Spaniei.

* * *

Revolta din Aranjuez, de la 17 martie 1808, îl propulsează așadar pe Fernando, prinț de Asturii, pe tronul Spaniei. Noul monarh își face intrarea în Madrid la 24 martie, o zi după ce trupele lui Murat, aflate, după cum se pretindea, în drum spre Portugalia, ocupaseră capitala. Academia San Fernando îl însărcinează pe Goya, care de mult nu mai participa la ședințele acestui for, să execute portretul suveranului. Fernando al VII-lea pozează lui Goya, cîte trei sferturi de ceas, în două ședințe, la 6 și 7 aprilie, timp insuficient, se va plînge mai tîrziu artistul, „spre a picta un bun tablou, iar nu un simplu portret de circumstanță”[1]. Zarurile istoriei se rostogolesc repede și în mod curios, căci, în timp ce Goya lucrează la portretul ecvestru al augustului suveran, principalii membri ai familiei regale se află deja, la sfîrșitul lunii aprilie, la Bayonne, pentru a primi actul de mediațiune al lui Napoleon. Goya

I. Portretul ecvestru al regelui Fernando al VII-lea, 1808

crede că pictează un rege, dar împăratul Franței vede în această persoană un simplu prinț și pertractările sînt în plină desfășurare cînd, la Madrid, căpitanii de artilerie Luis Daoiz și Pedro Valverde pun la cale un plan insurecțional. Revolta izbucnește la 2 mai 1808, în momentul în care mulțimea, adunată în fața palatului regal, are impresia că regina Etruriei și infantele Don Francisco de Paula sînt răpiți spre a fi duși în Franța, în captivitate, ceea ce nu era departe de adevăr.

Lupta este scurtă, dar violentă, și deși un raport oficial pretinde că s-a soldat cu

[1] E. J. Sánchez Cantón, *Goya*, Éditions G. Crès, Paris, 1930, p. 61—62.

moartea a cinci persoane de profesiuni liberale, a două persoane de lume și a cîtorva oameni din popor, se pare că totuși numărul spaniolilor uciși a fost de cîteva sute. Tradiția vrea ca semnalul insurecției să fi fost dat de un foc de armă tras din locuința unei rude a lui Goya, după cum legenda afirmă că pictorul ar fi urmărit cu propriii săi ochi celebra șarjă a mamelucilor lui Murat, împotriva insurgenților din *Puerta del Sol*. A doua zi, o comisie militară condusă de generalul Grouchy, care cel puțin de data aceasta nu a fost lipsit de spirit de inițiativă, decide executarea tuturor spaniolilor surprinși cu arma în mînă. Legenda mai vrea ca Goya să fi asistat la aceste execuții, însoțit fiind de un servitor care-i luminează calea cu un felinar, pe povîrnișurile de la *Montaña del Príncipe Pío*. Asemenea susțineri, prin nimic dovedite, își au sorgintea în chestiunea controversată a locuințelor pictorului. Tendința de dramatizare a povestirii face ca cele cîteva cîștiguri dobîndite cu prețul unor studii amănunțite să fie încă și astăzi nesocotite cu ușurință. Cel mai spaniol dintre artiștii Spaniei nu ar putea să fie absent de la acest sîngeros, dar memorabil *rendez-vous* cu Istoria, și atunci, după împrejurări, Goya se află cu cărbunele în mînă, în miezul lucrurilor. Incontestabil este că cele două capodopere ale maestrului înfățișînd întîmplările din 2 și 3 mai 1808 produc asupra privitorului, calificat sau nu, un adevărat șoc, lăsînd impresia că sînt mărturii zguduitoare, aduse de un martor ocular. În acest sens, nu este lipsit de semnificație că un critic și un istoric al artei de talia lui Desparmet Fitz-Gerald a putut să creadă, cu toată seriozitatea, asemeni multor altora, că amintitele tablouri au fost pictate în chiar anul consumării faptelor reprezentate, ceea ce pare absurd chiar și ca simplă idee. Legenda ar mai vrea ca artistul, bîntuit de geniul inspirației și stăpînit de revoltă, să fi schițat pe un zid, în cîteva clipe, cu batista înmuiată în noroiul dintr-un șanț, una din scenele pomenite... În fond, nu este deloc imposibil ca Goya să fi observat, cu mina de cărbune între degete, cîteva din tragicele întîmplări ale Madridului anului 1808. Oricum, casa de pe malurile rîului Manzanares se știe de mult că încă nu o avea. Pe de altă parte, este greu de închipuit că s-ar fi aventurat, în zorii zilei, pe colina de la *Príncipe Pío*. Din nefericire

II. Portretul generalului José de Palafox, 1808

pentru atît de frumoase și romantice închipuiri, banale detalii de cronologie se opun citării celor mai cunoscute două pînze ale sale drept probe incontestabile de patriotism înflăcărat. Goya pictor de geniu și patriot model este, în contextul de atunci, o schemă mult prea simplă, dacă nu chiar simplistă.

Riscurile unor asemenea procedee sînt considerabile mai cu seamă aici, pentru că, de pildă, astăzi, se admite, așa cum logic era, că ceea ce pare a fi pictat atît de spontan, sub imperiul unor sentimente de profundă indignare, a fost așezat, pe pînza altminteri de mari proporții, în deplină liniște și după ce armata napoleoniană părăsise Madridul spre a nu mai reveni niciodată.

Așadar, nu vedem nici un inconvenient în a crede că Goya a fost indignat de comportamentul atît de brutal al soldaților lui Murat, mare duce de Berg, care, rîvnind la tronul Spaniei, s-a mulțumit în cele din urmă cu tronul regatului de Neapole. Ar fi greu de imaginat însă că sentimentele sale precipitaseră într-o atitudine clară și de aici înainte neezitantă, pentru că evenimentele, de anvergură europeană, erau în curs și majoritatea spaniolilor care dispuneau de oarecare orizont politic nu știau încă ce să creadă. Clasele dominante și pătura intelectuală, progresistă ori ba, rămîneau în espectativă, cu ochii ațintiți spre Bayonne. Cît ar părea de bizar, dacă poporul Spaniei luase, spre lauda lui, din capul locului și fără șovăială, atitudinea cea mai corectă, infantele Don Antonio, aflat încă la Madrid, producea în fața lui Murat o declarație cel puțin șocantă: „Sîntem încîntați de ceea ce s-a întîmplat. N-o să mai vină nimeni să ne spună că se poate distruge o armată cu țărani înarmați cu ciomege și cu cuțite". La Bayonne, Napoleon, care în tot timpul războiului avea să subaprecieze în mod constant capacitatea de rezistență a Spaniei, regreta din tot sufletul că nu se răzvrătise și Barcelona, pentru că lecția pe care spaniolii ar fi primit-o ar fi fost astfel și mai usturătoare. În sfîrșit, odată ce sinistra farsă a succesiunii la tronul regatului avea să fie jucată, Fernando, desmoștenitul, nu va pregeta să complimenteze pe împărat, prin penibila scrisoare de la Valençay, locul auritei sale detenții, pentru fericita alegere pe care o făcuse în persoana lui Joseph Bonaparte, noul monarh. Astăzi poate să pară un afront adus istoriei să citești pe un portret înfățișîndu-l pe „Fernando al VII-lea Regele Spaniilor, Carlos, fratele său, și Antonio, unchiul său", că aceste persoane au fost „Acei trei cei mai inocenți, cei mai persecutați și cei mai iubiți[1]". Atunci însă mersul evenimentelor a avut un efect paralizant, producînd o mare confuzie în rîndul multor spanioli cinstiți și buni patrioți. Oameni al căror nume a însemnat cu siguranță ceva au putut să creadă în mod sincer că Joseph Bonaparte reprezintă o soluție fericită. Pe de o parte, două luni de zile au fost suficiente pentru ca revolta populară să cuprindă toată țara. La Coruña, Badajos, Cádix, Jaén, Valencia, Zaragoza, Cartagena, Mallorca și în alte localități, masele populare ucid ori maltratează autoritățile civile și militare despre care se știa ori se bănuia că nutresc simpatii pro-franceze.

Pe de altă parte, în 8 iunie 1808, un număr de personalități din care nu lipseau oameni politici ca Cevallos y Azanza,

---

1. Vezi *Junta de Iconografía Nacional, Guerra de Independencia, Retratos*, Madrid, 1908.

granzi de Spania ca ducii de Fernán-Nuñez, Infantado, Hijar, contele de Orgaz, marchizul de Santa Cruz, consilieri precum Colón, Tejedo, Ettenhard y Salinas și alții iscălesc un document prin care țara era îndemnată la ascultare, aducîndu-se totodată grave acuzații fostelor guverne și implicit fostei dinastii. Sînt semnele unei disensiuni de proporții considerabile, care se consumă, deși nu întotdeauna în mod vizibil, pe fond ideologic.

Pe de o parte, deși lipsită de o autoritate centrală care să dirijeze de la început lupta de eliberare, reacția Spaniei rezistente nu întîrzia să prindă contur. În timp ce, asemenea lui Ludovic al XIV-lea, Napoleon își închipuie că „Nu mai există Pirineii", mai în toate capitalele de provincii apar așa-zisele junte, nuclee de guvernămînt care, cu de la sine putere, se însărcinează cu organizarea luptei.

Pe de altă parte, concomitent, la Bayonne, notabilități spaniole, alături de indivizi adunați la întîmplare doar spre a completa un număr altfel greu de întrunit, discută un proiect de constituție asupra căruia împăratul Franței va avea cuvîntul decisiv.

Chiar și simplul fapt că Spania urma să dispună de o constituție însemna un mare pas înainte pe care nu l-ar fi putut niciodată spera din partea lui Carlos al IV-lea și cu atît mai puțin din partea lui Fernando al VII-lea. Adevărat că această constituție este ceea ce se cheamă o cartă octroaiată, un fel de dar grațios al suveranului către popor, dar fie și numai pura ei existență reprezenta un succes pe calea democratizării. În ciuda oricăror considerabile limite, valoarea reformelor efectuate de francezi, mai curînd pe hîrtie decît în realitate, rămîne chiar și așa

III. Colosul, c. 1808—1810

apreciabilă. Era fixată întinderea drepturilor cetățenești, se proceda la reașezarea pe baze moderne a administrației, a puterii politice și a justiției, erau reorganizate industria, agricultura și comerțul. Înțelegerea semnificației suprimării tribunalelor Inchiziției, a drepturilor feudale, a vămilor provinciale, a jurisdicției senioriale se afla la îndemîna oricărui spaniol. Păcatul fundamental al cartei de la Bayonne rămînea să fie însă acela că ea venea din partea unui ocupant detestat de popor. Dar oricum, ea a contribuit la înfiriparea unei stări de spirit imposibil de dezamorsat și, mai tîrziu, toți spaniolii cîștigați la reflexie cetățenească se vor întreba cum era cu putință ca un rege străin să fi fost mai generos decît un dinast național. Pînă în 1812, anul constituției de la Cádix, expresie a Spaniei rezistenței, carta de la

Bayonne a fost singura lege fundamentală – în înțeles modern – care existase vreodată în regat.

Și dacă tot sîntem constrînși la a face supoziții, admitem cu ușurință că masacrele și execuțiile din 2 și 3 mai 1808 l-au revoltat pe Goya, în schimb este greu de presupus că reformele de mai sus nu i-ar fi fost pe plac, cu atît mai mult cu cît configurația sa spirituală ne este bine cunoscută. La 20 iulie 1808 regele Joseph își făcea deci intrarea în Madrid, însuflețit de cele mai bune intenții, pe care de altfel nu le va părăsi niciodată. Dacă i s-ar fi permis, ar fi fost fără îndoială un rege mai bun decît Burbonii care-l precedaseră. Pare semnificativă dorința sa de a se „hispaniza" și, lucru cert, a îndulcit, atît cît era posibil, asprimile ocupației, dovedind un neașteptat spirit de toleranță pentru care a trebuit să rabde reproșurile fratelui său mai mic, deloc dispus să admită un asemenea comportament. Doar o săptămînă mai tîrziu, Goya va fi putut citi în *Gaceta de Madrid* textul cartei de la Bayonne. Exact în acest scurt interval generalii francezi Dupont și Vedel sînt înfrînți în celebra bătălie de la Bailén și constrînși să se predea generalului Castaños împreună cu diviziile lor, aproape 18 000 de soldați înnebuniți de sete și de soarele dogoritor. Efectul moral al acestei victorii a fost imens atît în Europa, cît mai ales în Spania, unde ea a oferit o perspectivă, chiar dacă încă depărtată, luptei de eliberare. În consecință, Madridul este evacuat, iar asediul Zaragozei este ridicat în pragul atacului final. Regele Joseph apucase să scrie imperialului său frate: „Am ca inamici o națiune de douăsprezece milioane de locuitori, bravi, exasperați pînă la ultimul punct. Oamenii cinstiți nu mai sînt de partea mea ca de altfel nici canaliile. Nu, Sire, vă înșelați, gloria voastră va eșua în Spania". Cîțiva ani mai tîrziu, în singurătatea exilului său din insula Sfînta Elena, împăratul avea să mărturisească: „Acest război nefericit m-a pierdut; toate împrejurările dezastrelor mele vin să se lege în acest nod fatal. El a complicat problemele mele, mi-a divizat forțele, mi-a distrus imaginea în Europa...". Deocamdată, însă, Napoleon nu vrea să știe nimic. Corpul expediționar al marchizului La Romana, care luptase alături de francezi, se repatriază cu ajutorul englezilor spre a purta armele împotriva fostului aliat. Englezii înșiși debarcaseră trupe în Portugalia și de aici înainte Napoleon va avea de purtat în peninsulă două războaie distincte. Unul împotriva armatelor regulate, care se traduce prin lupte întotdeauna localizate pe hartă. Altul împotriva poporului spaniol, care organizează primul război modern de partizani, desfășurat pretutindeni în cuprinsul țării. Apar nenumărate detașamente de *guerrilleros* care îi hărțuiesc pe francezi în mii de bătălii anonime, sub conducerea unor comandanți improvizați, rămași în istorie mai adesea cu poreclele decît cu numele lor cel adevărat. La 25 septembrie 1808 ia ființă, sub președinția interimară a contelui de Floridablanca, *Junta Supremă Centrală*, un fel de guvern care va încerca să coordoneze rezistența. Lupta nu mai poate fi înăbușită de nimeni și de nimic. Acest război din Spania este plin de paradoxuri și, în mod obiectiv, greu de judecat. Poporul Franței, care făcuse revoluția, ajunge să fie detestat de aristocrația ca și de popoarele Europei împilate de feudalism, pentru că s-a identificat cu cauza lui Napoleon. Faimoșii

IV. Portretul ministrului José Manuel Romero, c. 1808—1812

lăncieri polonezi, elita trupelor de elită, execută magnifice șarje de cavalerie în Spania pentru că speră să-și aibă propria lor țară, inexistentă ca expresie politică pînă în 1918. Oamenii cei mai simpli și mai curați ai Spaniei atacă inamicul aproape cu mîinile goale și curajul lor nepieritor este mereu însuflețit nu numai de dragostea pentru țară, dar și de clerul atît de detestat în opera lui Goya, cler care născocește cel mai straniu catehism din cîte au existat vreodată și care poate fi citit cu variații minime în mai toate cărțile de istorie relative la epocă: „Care este dușmanul obștești noastre fericiri? Împăratul francezilor! Cîte naturi are acest împărat? Două: natura umană și natura satanică! Din ce provine Napoleon? Din păcat! Este un păcat să-i dai pe francezi morții? Dobîndești împărăția cerurilor, ucigîndu-i!" Ce poate să creadă în sinea lui un pictor, chiar și de geniu, în fața unei realități atît de complexe? Este imposibil de spus, cum este greu de știut ce anume gîndeau toți acei spanioli care, dintr-un motiv sau altul, nu și-au manifestat, prin fapte certe, lipsite de echivoc, aderența pentru una din tabere. Pare semnificativ că Jovellanos însuși — model al intelectualului patriot — se aflase la Bayonne și probabil că atît de frumoasa poziție pe care i-o știm nu a fost exprimată decît după o dramatică dezbatere interioară. Oricum, numele său figura pe lista din 7 iulie 1808 a miniștrilor noului suveran, rezervîndu-i-se portofoliul internelor, pe care l-a refuzat, raliindu-se cauzei independenței și trăindu-și ultima parte a vieții în Cadixul liber. Goya nu ar fi putut avea o atitudine clară decît fie alăturîndu-se, om bătrîn și suferind, juntei centrale, fie izolîndu-se complet. Rămînînd la Madrid, pictorul nu poate face altceva decît să țină seama de sinuozitățile acestui război al tuturor contradicțiilor. În consecință, cum s-ar mai ști cît anume din comportamentul său este produsul unei sincere convingeri, care ea însăși putea fi șovăielnică, și cît este expresia unei inevitabile adaptări la condiții precare de existență?

La început își manifestă adeziunea totală la tabăra antifranceză, căci, la 2 octombrie 1808, aflîndu-se în Madridul evacuat de trupele lui Napoleon, face cunoscut printr-o scrisoare adresată Academiei San Fernando că terminase, în sfîrșit, portretul monarhului dezmoștenit. Cerea, de asemenea, permisiunea să răspundă invitației generalului Palafox care-l chema la Zaragoza spre a imortaliza prin arta sa eroismul orașului martirizat,

„lucru de la care nu mă pot sustrage din pricina marelui interes pe care îl port gloriei patriei mele[1]". Sînt acestea cuvintele unui patriot autentic? Nu avem motive să refuzăm a o crede. La sfîrșitul lunii, pictorul se afla la Zaragoza unde executa diferite schițe inspirate de primul asediu al orașului, la care, firește, nu asistase. În memoriile sale, Lady Holland susține chiar că asemenea schițe, între care una înfățișînd-o pe eroina María Agustína, erau etalate pe pereții camerei generalului Palafox, fiind apoi ciopîrțite cu săbiile de soldații francezi care luaseră cu asalt orașul, după un al doilea asediu, încă mai cumplit decît primul[2]. În noiembrie, Goya se îndrepta spre capitală, venind din Fuendetodos, satul natal. La 4 decembrie Madridul capitula, fără luptă, în fața lui Napoleon, capitularea fiind mediată de un apropiat al pictorului, portretizat de altfel de el. Constatăm apoi că numele lui Goya figurează pe documentul din 23 decembrie 1808 prin care 30.000 de capi de familie jurau „*amor y fidelidad*", dragoste și credință, regelui intrus. Acesta este un fapt neîndoielnic, oricum l-ai interpreta. Pentru moment Napoleon pare să fi cîștigat războiul, cît despre Goya, el își îndeplinește, cu sau fără plăcere, funcția oficială de pictor al curții, încasînd, se crede, emolumentele cuvenite postului său. În orice caz, în această calitate a sa va fi solicitat pentru o misiune, îndelung și contradictoriu comentată, care rezultă dintr-un act din 23 decembrie 1809: „...Municipalitatea hotărăște să însărcineze pe cel mai bun artist care poate fi găsit să picteze bustul suveranului nostru actual spre a-l așeza în sala capitlului și în legătură cu acestea împuternicește pe Don Tadeo Bravo de Rivera, cunoscător al nobilei arte a picturii, să procedeze la alegerea în cel mai scurt timp, a unui maestru, potrivit aprecierii sale[3]". Dar Don Tadeo era nu doar un bun cunoscător al unei nobile arte, ci și al unui nobil artist: pictorul și prietenul său Don Francisco. Așa că Goya acceptă comanda, și e o întrebare dacă putea face altfel, încît, la sfîrșitul lui februarie 1810, Don Tadeo raporta următoarele: „Municipalitatea mi-a încredințat sarcina de a face să se execute portretul Majestății Sale de către cel mai abil maestru. Acesta este fără îndoială Don Francisco de Goya al cărui talent a știut să învingă dificultățile apărute ca urmare a absenței regelui și a faptului că pînă în prezent nu a fost posibil să se procure un alt portret decît o stampă gravată la Roma, care îl reprezintă din profil. Cu un asemenea insuficient auxiliar, domnul Goya a compus totuși un tablou în mod cert demn de toate lucrările cu care se mîndrește[4]". Tabloul este *Alegoria orașului Madrid*, omagiu adus suveranului, și Municipalitatea vrea să-l expună în ziua de 19 martie, cu prilejul onomasticii monarhului. Aprecierile estetice ale acestei pînze sînt dintre cele mai variate, dar mult mai stăruitoare sînt comentariile criticilor care doresc cu orice chip să rezolve problema patriotismului lui Goya interpretîndu-i opera. Destinul tabloului amintit ne descurajează de la o asemenea tentativă. Chipul armonios al regelui Joseph, care figura în medalionul din stînga, sus, avea să fie acoperit în ianuarie 1813, de Goya spun unii,

---

[1] Sánchez Cantón, *op. cit.*, p. 62.
[2] *Ibidem*, subsol.
[3] Antonina Vallentin, *Goya*, Éditions Albin Michel, Paris, 1951, p. 283—284.
[4] *Ibidem*, p. 285—286.

de mîna unui discipol al său, spun alții, și înlocuit prin cuvîntul aflat la ordinea zilei: *Constitucion*, Constituție[1].

Cuvînt odios pentru Fernando al VII-lea, așa că portretul regelui spaniol, revenit în țară, se va suprapune peste acela al lui Joseph și peste inscripția *Constitucion*. Astăzi, în medalion aflăm inscripția cea mai nimerită: *Dos de Mayo*, Doi Mai. (v.il.V.)

Lucrurile nu se opresc aici. Un ordin din 20 decembrie 1809 însărcinase pictorii curții cu alegerea pentru Muzeul Napoleon a „cincizeci de picturi originale ale celor mai renumiți autori". S-a creat deci în acest scop o comisie alcătuită din Mariano Maella, Francisco Goya, Francisco Ramos, Pablo Reccio și Napoli. Fapt lipsit de glorie și patriotism spun unii, în vreme ce alții găsesc argumente pentru teza opusă. Fitz-Gerald și alături de el alți critici, cred că în această fază s-a încercat sabotarea acțiunii. În primul rînd, au fost alese, cu cîteva excepții, pînze de valoare îndoielnică. Apoi, în decursul celor zece luni, cît a durat selecția, unele tablouri au dispărut, cele mai valoroase, desigur, ba chiar sînt motive să se creadă că tablouri autentice fuseseră înlocuite cu simple copii. Fitz-Gerald reproduce în sprijinul părerii sale un document din 10 martie 1814 din care înțelegem că un nou ordin desemnase o altă comisie, din care Napoli și Goya lipseau, cu sarcina de a înlocui tablourile deteriorate și pînzele dispărute, cu altele, de calitate certă, ceea ce s-a și făcut. Opinia lui Fitz-Gerald, expusă cu toată limpezimea este că Don Francisco „A păstrat funcția sa de prim pictor al Camerei,

V. Alegoria orașului Madrid, 1810

mai puțin din ambiție cît dintr-un scop patriotic[2]". Nu-i vorbă că la fel de ușor pot fi găsite argumente pentru teza opusă. La cele deja arătate, să adăugăm, spre exemplu, că în 15 iunie 1810 Goya asista la ședința Academiei, convocată în cinstea marchizului de Almenara, numit, de către regele intrus, protector al acestui for artistic. Sau că la 11 martie 1810, pictorul s-a aflat printre personalitățile răsplătite cu *Ordinul regal al Spaniei*, decorația pe care o vedem în

[1] *Ibidem*, p. 287—288; Sánchez Cantón, *op. cit.*, p. 66.

[2] Vezi X. Desparmet Fitz-Gerald, *L'œuvre peinte de Goya*, F. de Nobele, Paris, 1928—1950, p. 27—35.

portretul lui Don Antonio Llorente *afrancesado* notoriu, fost secretar al Inchiziției și, în deplină cunoștință de cauză, dușman al practicilor ei odioase, altfel bun prieten al pictorului. Decorația cu pricina, un pentagon concav, era numită în batjocură de către patrioți „pătlăgica" sau „vînăta" din pricina culorii sale amintind leguma cu pricina. Din dezgust sau din prudență nu a purtat-o Goya?

Din patriotism, răspund criticii care susțin că portrete ca acela al ministrului de interne, Don Manuel Romero, cel mai detestat *afrancesado*, ori al generalului francez Nicole Guye și al lui Victor Guye, nepotul generalului, sînt picturi executate din pură obligație. Adevăratele sentimente ale artistului — ni se spune — trebuie căutate în alte realizări ale sale, cum ar fi *Dezastrele războiului*, între ale căror planșe trei poartă gravat, de mîna lui Goya, anul 1810. Tot așa, în inventarul bunurilor mobile și imobile ale pictorului, întocmit în 1812, după moartea soției sale Josefa, figurează, la numărul 12, douăsprezece tablouri de *Orori ale războiului*. Identificarea acestor tablouri a suscitat vii controverse, fapt este însă că ele existau. Din anii războiului datează și alte două pînze, înfățișînd turnarea gloanțelor și fabricarea prafului de pușcă de către partizani, în Sierra de Tardienta. Ce concluzie se poate trage însă privind acești sărmani oameni în care cu greu poți recunoaște niște partizani? În rest, calitatea picturii este excelentă. Aceeași întrebare există și în legătură cu acele douăsprezece scene pictate, numite *Orori ale războiului*, care prezintă probleme de identificare și de cronologie, fiind în plus cunoscute doar după fotografii imperfecte. Toate acestea sînt însă considerațiuni minore prin comparație cu faptul că *Dezastrele războiului*, care pot fi analizate cu ochiul liber sau cu lupa, în studiile preparatorii, în probele de lucru și în planșele cîtorva ediții originale, ridică dificultăți de interpretare, numeroși critici, printre ei figurînd cîțiva dintre cei mai iluștri cunoscători ai operei lui Goya, refuzînd să identifice în ele un mesaj patriotic. Ca să nu mai spunem că schemele cronologice avansate de diferiți analiști ai *Dezastrelor* mărturisesc, după opinia noastră, serioase insuficiențe. Cît despre portretistica anilor războiului, ea conține, în deplină imparțialitate, excelente picturi ale unor persoane din tabăra profranceză, dar și portretul din august 1812 al ducelui de Wellington, intrat învingător în Madridul încă o dată evacuat de francezi. Doi ani mai tîrziu, Goya va portretiza din nou pe învingătorul lui Napoleon, după cum îi va picta pe generalul Palafox, pe *El Empecinado*, și de mai multe ori pe regele Fernando al VII-lea!

În afară de certitudinea că pînzele *El Dos de Mayo* și *El Tres de Mayo* sînt realizări de geniu, ce se poate specula în legătură cu ele, cînd se știe că abia în 24 ianuarie 1814 pictorul adresa Consiliului de regență o cerere prin care solicita sprijin material în scopul „perpetuării prin intermediul penelului a celor mai remarcabile și mai eroice fapte de vitejie contra...tiranului Europei". Așa au apărut cele două celebre pînze și nu putem să nu remarcăm tonul emfatic al frazei de mai sus, care contrastează, tocmai prin siguranța sa, cu ambiguitățile comportamentului lui Goya. În orice caz, după revenirea lui Fernando al VII-lea, o comisie specială a fost întemeiată, cu sarcina de a cerceta activitatea funcționarilor de stat în anii războiului. La 10 martie 1814, ministrul

de interne, Don Pedro Ballesteros, înainta regelui concluziile sale cu privire la comportamentul lui Goya. Este documentul pre-citat, pe care se sprijină opinia lui Fitz-Gerald, potrivit căreia Goya a fost un neîndoielnic patriot. Nici favorabil, nici lipsit de bunăvoință, raportul nu reține în sarcina lui Goya vreo vină clar formulată.

Din cîte știm, singurul reproș adus vreodată pictorului de către un contemporan al său, pentru atitudinea ambiguă din timpul ocupației, pare să aparțină omului care, în toată Spania, era cu siguranță cel mai puțin îndreptățit să critice pe cineva. Este vorba de regele Fernando al VII-lea, același care, în mod nedemn și ipocrit, se grăbise să complimenteze pe Napoleon pentru ridicarea lui Joseph Bonaparte pe tronul regatului ce tocmai i se răpise. Dacă informația pe care o citățm este veridică, regele, abia întors dintr-o comodă captivitate, al cărei unic act de protest a fost incendierea cîtorva cărți de Voltaire și Rousseau — semnificativă frățietate — din biblioteca reședinței lui Talleyrand, de la Valencay, regele deci, i-ar fi spus lui Goya: „Ai meritat, în absența noastră, exilul și chiar știeangul. Ești însă un mare artist și îți iertăm totul"[1]. Adevărată sau nu, fraza este perfect credibilă, mai puțin însă cît privește „vinovăția" pictorului și mai mult cît privește stupiditatea monarhului ale cărui singure fapte bune, într-o întreagă domnie, sîngeroasă și coerentă doar în aberație, au fost „iertarea" lui Goya și întemeierea Muzeului Prado.

VI. Portretul generalului Nicolas Guye, 1810

După cum ni se pare nouă, cu greu i s-ar fi putut pretinde unui artist bătrîn și infirm o atitudine mai netă, tocmai pentru că erau prea bine cunoscute și prea proaspete în memorie circumstanțele nefericite ale acestui război complicat. Nu ne îndoim nici o clipă că Goya era un patriot, mai ales că pentru războiul de independență a Spaniei nu-i deloc simplu să se spună cine nu era patriot. Și cu siguranță că nu am fi stăruit asupra acestei chestiuni dacă ea nu ar reține în așa măsură atenția istoricilor și criticilor de artă. În fond, ne interesează mai puțin dacă diferiți analiști ajung la concluzia că Goya, în baza comportamentului său, a fost sau nu a fost patriot.

[1] Jean-François Chabrun, *Goya*, par..., Editions Aimery Somogy, Paris, 1965, p. 214.

Ceea ce ne interesează, și încă mult, este că diferiți critici extrag argumente opuse din substanța uneia și aceleiași opere: *Dezastrele războiului*. După cum nu-i lipsit de semnificație că alți autori încearcă să depășească antinomia plus-minus impusă de situația celor două tabere în prezență printr-un artificiu îndoielnic, dar în sine foarte interesant.

Concluzia majoră care se desprinde din bibliografia problemei este că de obicei sînt abordate concomitent și de o manieră indistinctă, două probleme între care ar trebui să existe totuși în principiu o relație de cauzalitate, dar care probleme nu sînt în cazul în speță confundabile una cu alta: patriotismul vieții pictorului și *patriotismul* operei sale.

Avatarul criticii Dezastrelor, între istorie și istorie de artă

Războiul *Dezastrelor*, adică tragedia Spaniei din anii 1808—1814, aparține, prin firea lucrurilor, istoriei universale. N-ar fi decît foarte normal ca în sarcina istoricului să rămînă misiunea dificilă a cercetării cauzelor, desfășurării și urmărilor acestui fenomen social-politic fascinant prin dramatism și complexitate. Un război de o factură aparte, vrednic de zorile veacului al XIX-lea european, au afirmat istoricii, stăruind pe bună dreptate asupra însemnătății factorului ideologic și asupra semnificației luptei de rezistență a poporului spaniol. Într-o formulă lapidară, clasicii marxismului au lăsat cea mai pătrunzătoare definire a caracterului acestui moment istoric: ceea ce s-a întîmplat în Spania de atunci a fost *mai mult decît un război, dar mai puțin decît o revoluție*. Natura *sui-generis* a evenimentului se traduce așadar prin acea imposibilă ecuație istorică. În mod explicabil, pentru spiritele lucide ale Spaniei vremii, drama războiului cu francezii are o dimensiune suplimentară, aceea a conștiinței aflate într-un impas fără ieșire.

Suita *Dezastrelor războiului*, adică mărturia lui Goya asupra tragediei poporului spaniol, aparține, tot prin firea lucrurilor, istoriei artei universale. În cel mai natural chip cu putință, misiunea de a se pronunța asupra suitei lui Goya revine criticului de artă. Dar, după cum în realitatea social-politică s-a petrecut un război nou, fără precedent în specificitatea lui pentru istoria de pînă atunci, tot astfel în realitatea artistică s-a văzut un război nou, fără precedent în istoria artelor de pînă atunci.

În cea dintîi dintre ele observăm cum, în locul confruntării tradiționale dintre armate profesioniste și care duc de regulă un război de cucerire, apare lupta unei armate ce promite eliberarea socială dar aduce robia națională, cu un popor capabil să-și apere libertatea națională, dar incapabil să-și dobîndească libertatea socială. În cea de a doua observăm cum sentimentul tradițional al eroismului înălțător este înlocuit cu sentimentul nou, copleșitor, al violenței producătoare de suferință și moarte. Dar, ocupîndu-se de realitatea artistică — *Dezastrele războiului* — criticul de artă va ajunge inevitabil la realitatea istorică — războiul *Dezastrelor*. Cercetînd suita lui Goya, specialistul de ieri, ca și cel de astăzi, își propune mai întîi să determine valoarea ei artistică. În secolul trecut însă, primii exegeți ai operei maestrului spaniol nu

VII. Portretul lui Juan Antonio Llorente, c. 1810-1811

dispuneau de o perspectivă convenabilă, de un recul suficient spre a putea înțelege caracterul modern al creației artistice goyești. În mod obiectiv, ei pot doar să constate că *Dezastrele* oferă o interpretare neobișnuită a unei teme străvechi, războiul. Cauza care generează această interpretare le rămîne, pentru moment, cel puțin obscură. În lipsa reperului indispensabil al modernității, această cauză va fi căutată, și foarte adesea găsită, nu înlăuntrul realității artistice, în evoluțiile specifice domeniului, ci în afara ei și anume direct în realitatea istorică. Astfel și-a făcut loc ideea potrivit căreia interpretarea neobișnuită pe care *Dezastrele* ne-o oferă s-ar datora împrejurării, altfel corect surprinsă, că un război neobișnuit este reprezentat de către un artist avînd el însuși o poziție politică neobișnuită față de eveniment. Explicația aceasta este necesară, dar nu și suficientă. Pe de o parte, Goya se dovedește a fi un artist original și în alte realizări ale sale, pe de altă parte, dintre toți artiștii plastici spanioli care sînt contemporani evenimentului, singur maestrul aragonez este capabil de o asemenea zguduitoare viziune. Încă la acest nivel constatăm că se încearcă stăruitor a se explica o problemă de istorie a artei — valoarea, caracterul nou, revoluționar al *Dezastrelor războiului* — direct din perspectiva unei probleme de istorie — specificul, caracterul *sui generis* al războiului *Dezastrelor*. Căutînd valoarea artistică a *Dezastrelor*, criticii acestei categorii vor acorda amănuntului pur istoric o atenție ieșită din comun. Cu timpul s-a putut constata că așazisa originalitate a lui Goya are o cotă infinit superioară, deschizînd curajos un drum ascendent, pînă atunci abia intuit de alți artiști, drumul modernității. Cu toate acestea încă și astăzi numeroși critici își fundamentează analiza în logica mai sus amintită.

Dar analiștii *Dezastrelor*, atît cei vechi, cît și cei noi, ajung invariabil de la realitatea artistică la realitatea istorică și dintr-un alt motiv, la fel de puternic. Într-adevăr, demersul critic urmărește nu numai definirea valorii artistice a operei de artă, dar, în strînsă legătură cu ea, și identificarea semnificației logice, a conținutului ideatic al acesteia. Or, *Dezastrele războiului* au un conținut ideatic extrem de bogat.

Suita se compune din zeci de imagini și fiecare dintre ele a fost elaborată într-o anumită logică narativă, care se cere a fi atent și corect descifrată. Așa, de pildă, Goya are în mod obișnuit un fel foarte personal de a formula legendele planșelor sale, ceea ce complică în multe cazuri misiunea criticului. De asemenea, unele scene sînt realizate prin intermediul simbolului și al alegoriei, încît gîndul artistului nu poate fi citit nici imediat și nici cu certitudine. În sfîrșit, semnificațiile

VIII. Seria de tablouri, astăzi pierdute, a „Ororilor războiului" 1810—1812?)

individuale ale tuturor planşelor trebuie adunate într-o concluzie coerentă, mesajul operei. Şi pentru că Goya a reprezentat nu un război imaginar, ci unul cît se poate de real, pe care, în plus, l-a şi trăit, realitatea artistică devine reperul, nu doar necesar, ci indispensabil, al realităţii artistice. Apare însă o nouă şi considerabilă dificultate. Cronologia execuţiei suitei este mult prea vagă, acceptîndu-se în general că gravurile au fost concepute între anii 1810 şi 1820. Dar, în acest interval, perspectiva istorică se schimbă de mai multe ori şi fiecare schimbare presupune complicate probleme ideologice. După o evoluţie plină de contradicţii, războiul se încheie în 1814 prin restaurarea monarhiei absolute. Ţinînd seama de cronologia execuţiei suitei, gravurile se raportează în mod strict la perioada războiului sau ele reflectă şi epoca restauraţiei? Pe de altă parte, *Dezastrele* nu au fost niciodată publicate în cuprinsul vieţii autorului lor, lucru care solicită de asemenea explicaţii de natură istorică. De vreme ce majoritatea gravurilor existau încă în anul 1814, de ce atunci nu au fost ele publicate, asemenea unei multitudini de alte realizări artistice consacrate dramaticului eveniment? În 1820 se produce o lovitură de stat în urma căreia Spania devine monarhie constituţională. De ce însă nu a publicat Goya gravurile sale nici de rîndul acesta, în răstimpul aşazisului trieniu liberal?

Aşadar, dacă între artiştii plastici poate Goya este acela care solicită criticului cele mai vaste cunoştinţe istorice, atunci cu siguranţă că între toate operele maestrului spaniol *Dezastrele* ilustrează în gradul cel mai înalt acest adevăr. Criticul va trebui să realizeze pe cont propriu un raport între *Dezastrele războiului* şi războiul propriu-zis, între realitatea artistică şi realitatea istorică. Parcurgînd bibliografia problemei, cititorul va remarca fără dubiu că, în cadrul analizei suitei lui Goya, analiza formei artistice moderne a planşelor, chiar şi în acele cazuri cînd i se acordă atenţia cuvenită, rămîne subordonată analizei fondului istoric al acestora. Pentru că, în timp ce asupra valorii moderne a gravurilor consensul s-a creat de mult, asupra mesajului pe care Goya l-a încifrat în fiecare scenă în parte şi în toate la un loc stăruie încă un pronunţat dezacord. Este adevărat că şi alte capodopere goyeşti se află într-o situaţie asemănătoare, dar bibliografia *Dezastrelor* relevă cu totul altceva decît o simplă şi oarecare divergenţă de opinii. Înainte ca exegetul să explice însemnătatea *Dezastrelor* pentru istoria artei, va

IX. Portretul ducelui de Wellington c. 1812

trebui să înțeleagă el însuși ce anume înseamnă narațiunea istorică închisă în scenele lui Goya. Făcînd pasul riscant, dar inevitabil, de la realitatea artistică la realitatea istorică, va descoperi acel război neobișnuit despre care am vorbit, va descoperi sciziunea ideologică a păturii intelectuale spaniole în fața unei autentice dileme, precum și unitatea fără fisură a maselor populare spaniole care, luptînd pentru libertatea națională, asigură victoria absolutismului monarhic și, implicit, consolidează robia socială, propria lor robie. Îl va descoperi pe Goya în fața aceleiași dileme. Un Goya cu renume de *afrancesado*, care frecventează curtea regelui intrus, pictînd personaje ale curții și avînd prieteni în tabăra pro-franceză. Același Goya are însă prieteni și apropiați în tabăra anti-franceză, același Goya pictează eroi ai luptei de eliberare și lasă Spaniei eterne tablourile *Doi Mai* și *Trei Mai*. În biografia pictorului va găsi semnele unei atitudini profund neclare, din pricina slăbiciunii, a indiferenței sau pur și simplu a dilemei. În viața pictorului și în opera sa, dacă portretele au culori nu numai în sens natural dar și în sens politic, criticul va afla așadar nu un singur și incontestabil reper, ci mai multe posibile repere.

Ce gîndea în sinea lui pictorul și în fond de partea cărei tabere a fost cu trupul, cu sufletul și cu penelul? *Dezastrele războiului* sînt ele produsul uneia din cele două posibile opțiuni sau produsul ezitării și în cele din urmă al detașării? Încet, încet, chinuitoarea dilemă a războiului *Dezastrelor* coboară asupra *Dezastrelor războiului*. Căutîndu-l pe Goya cel adevărat, criticul va invoca realitatea istorică spre a explica realitatea artistică dar nu va ezita să procedeze și invers, invocînd adică realitatea artistică spre a găsi locul în care se află Goya în realitatea istorică. Fără să vrea și fără să știe, criticul acestei suite geniale tinde să instituie, la nivelul analizei, desigur, semnul identității între aceste două realități atît de diferite, între războiul *Dezastrelor* și *Dezastrele războiului*. Or, această identitate nu a existat niciodată și nici nu putea să existe. Orice bibliografie a *Dezastrelor* înseamnă în fond avatarul criticii între istorie și istorie de artă.

* * *

Cu siguranță că patriotismul lui Goya nu ar fi ajuns să constituie o problemă care să preocupe pînă la obsesie generațiile de critici și istorici ai artei dacă nu s-ar fi considerat că acest element de ordin biografic este absolut indispensabil interpretării semnificației operei maestrului. Și, lucru deosebit de interesant, critica a operat adesea o apropiere între *Dezastre* și alte realizări ale sale inspirate de întîmplările anilor 1808—1814 — socotind aici chiar și portretele personajelor implicate în dramă — nu atît din pricina solidarității tematice în sine, cît a nevoii de a înțelege atitudinea artistului și a cetățeanului față de evenimentul care prefigurează oarecum războiul civil din Spania secolului nostru, așa cum Goya îl prefigurează spiritualmente pe Picasso.

Legenda ce s-a țesut de timpuriu în jurul personalității goyești, și care în chip straniu se mai bucură încă de credit, a fost, dacă nu generată, atunci în orice caz favorizată de impresia, puternică și derutantă, produsă de arta sa asupra privitorului în acea vreme încă nepregătit pentru o asemenea mare experiență. Despre omul Goya se spune că avea o fire bizară, iar opera sa nu era, firește, de natură să împiedice propagarea acestei păreri. Primele scrieri care au fost dedicate maestrului aragonez vădesc

tendința criticii de a se dispune în tabere opuse, preocupate, ca într-un proces, să-l acuze sau să-l apere pe Goya. Viața și opera artistului devin obiect al unei înverșunate dispute al cărei ecou îl surprindem nu fără oarecare mirare pînă și în cuvîntul introductiv la ediția *princeps* a suitei, imprimată la Madrid, în 1863 de către Academia San Fernando, al cărei membru și director Goya fusese. Textul, foarte scurt, a fost apoi reluat de cîteva succesive ediții și noi l-am putut consulta într-un exemplar al *Dezastrelor* aparținînd ediției secunde, din 1892. Din chiar primele rînduri cititorul află că lui Goya i se recunoaște „un rol de cinste în lungul și strălucitul șir al artiștilor spanioli", aceasta „În ciuda prea puținei dreptăți cu care sînt îndeobște judecați oamenii cu adevărat merituoși". Se vorbește, în continuare, despre „autentica sa originalitate, rod al singularei independențe a spiritului său", afirmîndu-se că Goya și-a fost sieși maestru, că „singur a constituit o școală, adoptînd în artă o viziune pe care nimeni nu a mai avut-o înaintea sa și pe care, după el, aproape nimeni nu o va mai urma". Cu privire la *Dezastre* cititorul este asigurat că acestea „dezvăluie întreaga strălucire a arzătoarei sale imaginații, exaltată și sensibilizată pînă la extrem de un sentiment viu al patriotismului, în acele momente teribile, cînd o nedreaptă invazie străină pretindea să umilească mîndria și orgoliul caracteristice numelui de castilian". S-ar putea crede că academicul scriptor consideră *Dezastrele* drept produs al unui patriotism mai întîi incontestabil, mai apoi de orientare net anti-franceză.

Urmează însă o întrebare surprinzător formulată: „cine mai mult decît un spaniol, un aragonez și un om cu firea dură și independentă, cum Goya era, s-ar fi lăsat antrenat pînă la exagerare, pînă la caricatură?" Într-adevăr, ce vrea să însemne „o fire dură și independentă" într-un război ca acela pe care l-am definit și ce legătură are aceasta cu angajarea artistului „pînă la exagerare, pînă la caricatură", în *Dezastre*, desigur? Un text academic, prefațînd o ediție *princeps*, nu poate, firește, spune mai mult. Autorul cuvîntului introductiv evită în mod explicabil detaliile inconvenabile, presupunîndu-se, așa cum de altfel explicit se arată, că cititorul are o cunoaștere satisfăcătoare asupra vieții și operei maestrului, atît una cît și cealaltă făcînd obiectul a numeroase lucrări aparținînd unor autori spanioli și străini. Despre *Dezastre* se mai precizează că „Amintita operă respiră noutatea problemelor, originalitatea tipurilor, ardoarea compoziției, îndrăzneala și siguranța tonurilor, decizia, și chiar finețea desenului. Pentru ca nimic să nu lipsească acestei colecții unice, legendele tuturor planșelor denotă o trăsătură în plus a geniului autorului lor; concise, incisive și picante, ele vin să adauge personalitate..." În doar cîteva zeci de rînduri se revine de mai multe ori asupra caràcterului independent al firii artistului și asupra caracterului original al creației acestuia. Iar, dintre rînduri, transpare existența unei complicate probleme[1].

Peste numai patru ani, în 1867, Yriarte avea să scrie cu privire la comportamentul lui Goya în anii războiului că pictorul, un *afrancesado*, după ce mai întîi fusese „prietenul lui Carlos al IV-lea, devine familiarul lui Joseph"[2].

---

[1] Vezi Don Francisco Goya, *Los Desastres de la guerra, Colección de ochenta láminas inventadas y grabadas al aqua fuerte, por...* Madrid, Real Academía de Bellas Artes, 1892.

[2] Charles Yriarte, *Goya*, Paris, H. Plon, 1867 p. 44—45.

X. Fabricarea pulberii în Sierra de Tardienta, c. 1813

Două decenii mai tîrziu, Viñaza opina în același sens: „Nu a fost, deci, precum se vede, omul din Fuendetodos un model de patriot spaniol și nici un caracter inflexibil în viața sa publică."[1] Asemenea aprecieri, corecte sau nu, au în vedere atitudinea artistului față de războiul *Dezastrelor*, acela petrecut în realitatea istorică a anilor 1808-1812. Iată însă că în 1889 Zeferino Aranjo Sanchez, și cu siguranță că alții au făcut-o înaintea lui, încerca să surprindă într-o singură ecuație atît atitudinea lui Goya față de războiul *Dezastrelor* cît și atitudinea sa față de *Dezastrele războiului*. Astfel, autorul citat afirmă că „Totuși, el nu a văzut războiul prin prisma onoarei, a gloriei, nici a interesului Patriei sau al civilizației, ci sub aspectul dezlănțuirii pasiunilor rele ale umanității". Și spune el mai departe, mărturisind fără să vrea dimensiunea problemei de care vorbeam: „Este inutil să se încerce a se susține, în apărarea sa, așa cum a procedat Ferrer del Rio, că Goya era un patriot, în sensul obișnuit în care acest cuvînt este înțeles..."[2]

În primii ani ai veacului nostru Elias Tormo y Monzo gîndea și el că Goya, în ce-l privește, era incapabil să aibă o

[1] Comte de Viñaza, *Goya, su tiempo, su vida, sus obras*, Manuel Hernandez, Madrid, 1887, p. 60.

[2] Zeferino Aranjo Sánchez, *Goya*, Madrid, 1889, p. 47—48.

XI. Fabricarea gloanțelor în Sierra de Tardienta, c. 1813

înțelegere măreață, eroică, a dragostei de patrie.[1] Este interesant că am putut împrumuta toate aceste citate dintr-una și aceeași lucrare a unui Fitz-Gerald preocupat îndeaproape și semnificativ de probațiunea patriotismului goyesc.[2]

Tot mai stăruitor, viața lui Goya din anii conflagrației va fi invocată spre a-i interpreta acea parte din operă subordonată tematic evenimentului în cauză, după cum aceeași parte a operei maestrului va fi invocată spre a explica poziția artistului față de complicata problemă a războiului franco-hispanic. Și n-am avea nimic împotriva procedeului, în sine acceptabil, dacă rezultatele demersului n-ar fi atît de stranii și de derutante.

* * *

Hugh Stokes își însoțește analiza cu ample și interesante referiri la istoria perioadei.[3] Atît doar că nu întotdeauna își întemeiază afirmațiile pe informația existentă ci pe simple deducții care cochetează cu opera pictorului; de un credit frumos se bucură și legenda goyescă, sursă bogată pentru susțineri de tot

---

[1] Elias Tormo y Monzo, *Las pinturas de Goya y sus clasificacion cronologica*, Madrid, 1902, p.227.

[2] Vezi X. Desparmet Fitz-Gerald, *op. cit.*, p. 28, ss.

[3] Hugh Stokes, *Francisco Goya*, Herbert Jenkins, Londra, 1914, p. 257—271

felul. El crede că atitudinea artistului față de Joseph Bonaparte nu putea fi alta decît de profund dezgust, că dimpotrivă, pictorul s-a împrietenit foarte repede, ca un adaptabil ce era, cu englezii lui Wellington — care, în treacăt fie spus, nu arătau prea multă considerație pentru spanioli — deducții care nu-și găsesc obîrșia decît în opera lui Goya și nu în istoria epocii. Admite că în anii războiului comportamentul maestrului nu a fost tocmai „logic," dar spune el, cînd îl judecăm pe Goya trebuie să avem în vedere contextul epocii, în care salvarea părea să vină din partea... detestatului Joseph.

Hugh Stokes ne oferă totuși multe considerații pertinente, asupra *Dezastrelor*. Așa de pildă o distincție importantă care scapă multor autori dispuși să confunde cruzimea războiului cu cruzimea lui Goya, apare clar formulată la Stokes: „*Dezastrele* sînt revoltătoare" — strigă un critic indignat. Dar războiul însuși este revoltător..."

Sánchez Cantón se numără fără dubiu printre cei mai buni cunoscători ai vieții și ai operei ilustrului său compatriot. Opinia sa în cazul acesta este, firește, foarte prețioasă: „Iată-ne aici în fața problemei mereu pasionante a patriotismului lui Goya. Ca atîți alți oameni ai timpului său, Goya era nemulțumit de ideile tradiționale. Cercul prietenilor lui intelectuali — Melendez Valdes, Moratín, Llorente — simpatiza cu tendințele idealiste care dominau în Franța. Va fi asistat poate fără îndurerare la pătrunderea francezilor. Poate chiar cu speranțe! Dar faptele la care a fost martor, cruzimile inutile, josniciile și ultragiile, și mai cu seamă ruinele însîngerate ale atîtor colțuri din acea Zaragoză plină de amintirile tinereților sale l-au mișcat pînă în străfundurile sufletului și au făcut din el un implacabil cronicar al acestei lupte"[1].

În continuare, distinsul istoric și critic de artă face următoarea observație: „Este obiceiul să se spună că operele sale reflectă ura sa contra războiului, flagel al umanității, ură *in genere*, care nu lasă a se întrezări nimic din sentimentul lui patriotic; eu nu cred lucrul acesta; în timp ce toate adeziunile lui la guvernul impus se explică prin teamă, opoziția sa față de invadatori este profundă și spontană"[2]. Deci, în locul analizei operei, este preferată o pură ipoteză privind direct viața artistului. Procedînd în același mod, alți analiști ajung la soluția opusă, Goya fiind, se crede, paralizat de îndoială, sau pur și simplu scîrbit. În consecință, opera de război a maestrului reflectă această stare, mesajul ei urmînd a fi citit în sensul urii abstracte, *in genere*, contra flagelului. În plus, „opoziția profundă și spontană" la care Sánchez Cantón face referire este lipsită de orice bază documentară, alta decît opera sa, adică... exact lucrul a cărui semnificație se caută prin raport cu atitudinea lui Goya. În cele din urmă, autorul menționat refuză să recunoască vreo semnificație politică valabilă a unei părți a creației goyești din anii de război, spre a-și fixa opinia în funcție de cealaltă parte, interpretată cu hotărîre drept mărturie a unei convingeri civice neîndoielnice: „Nimic din toate acestea nu lasă a se întrevedea nici o voință liber exprimată, nici o colaborare fermă. Dimpotrivă, este suficient să se meargă de la portretul lui *Wellington* pînă la *Dezastrele războiului*, trecîndu-se prin *Execuții* și *Lupta cu mamelucii de la*

---

[1] Sánchez Cantón, *op. cit.*, p. 62—63
[2] *Ibidem*, p. 63

Puerta del Sol, spre a se furniza un întreg arsenal de mărturii pozitive de hispanism iar nu de simple și vagi declarații umanitare și antirăzboinice."[1]

O logică asemănătoare dezvoltă și François Fosca: „Atitudinea lui Goya față de aceste evenimente poate să pară, la o primă abordare, echivocă. Dar privite mai îndeaproape, faptele se explică destul de ușor. Tendințele sale liberale, dublate de resentimentele pe care infirmitățile i le exasperează, îl determină să primească bine sosirea francezilor. Consimte să picteze pe „Regele intrus" și pe *afrancesados*, acceptă să aleagă pînzele reclamate de Napoleon pentru Muzeul său. Apoi, la vederea masacrelor, a proscripțiilor, a întregului cortegiu al invaziei străine, revolta se înfiripă în el. Părăsește Madridul și se refugiază la Fuendetodos. Strigătul inimii sale de spaniol izbucnește în scene avînd ca subiecte războiul de independență, în cele două mari pînze, *Doi Mai* și *Execuțiile din Trei Mai*".[2] (V. il. XII și XIII.)

Georges Grappe își construiește raționamentele într-o schemă prea puțin diferită. După ce acceptase cu încredere și speranță noua dinastie, Goya își schimbă repede dispoziția: „Dar cînd, de la fereastra sa din Puerta del Sol, a văzut, la 2 mai 1808, mamelucii imperiali, atacați de mulțime, tăind trupurile oamenilor din poporul său ca pe o iarbă rea, cînd puțin mai tîrziu a aflat că Zaragoza — Zaragoza, orașul său! — era asediată de francezi, și-a pierdut ultimele iluzii pe care le mai avea despre politică. Tratat de către ai săi drept *afrancesado*, *josefino*, el se simțea înstrăinat față de ambele tabere. Își cumpără, peste podul Segoviei, dincolo de Manzanares, pe o înălțime ce domină Madridul, această casă izolată, înecată în verdeață, puțin angajantă, care se va numi în curînd Quinta del Sordo. Acesta este locul în care va rămîne tăcut, cît mai mult cu putință, în timpul anilor ocupației."[3]

Cît despre partea din opera sa care eventual i-ar putea umbri patriotismul, ea este amintită în deplină obiectivitate, dar...,, Dar, în ansamblu, toate acestea nu reprezintă, esteticește vorbind, un Goya de cea mai bună calitate, iar din punct de vedere moral, procură o impresie supărătoare, cel puțin incertă".[4]

Claude Roy se numără și el printre cei mai temeinici cunoscători ai artei lui Goya, iar lucrarea pe care am avut-o la dispoziție surprinde foarte exact avatarul conștiințelor în anii războiului franco-hispanic: „Pentru Goya și prietenii săi nu există nici o îndoială: Franța revoluționară este patria libertății. Așa și rămîne în ochii lor, în timp ce ea devine prada acestui mic corsican ambițios care începe prin a fi încarnarea Revoluției în marș, înainte de a fi aceea a Revoluției înăbușite. Toate contradicțiile de care Goya, prietenii săi, poporul spaniol vor fi sfîșiați, vin de aici (...) (...) Dar în alternanțele de supunere și de revoltă, de nonșalanță și de rezistență care ne frapează la Goya, ca la atîți alții dintre contemporanii săi, persistă mai ales acest conflict latent, încă rău descifrat de către ei, care opune, în ambiguitatea lui Napoleon, Franța din

---

[1] *Ibidem*, p. 63—64.
[2] François Fosca, *Goya*, Éditions G. Crès, Paris, 1931, p. 6.
[3] Georges Grappe, *Goya*, par..., Plon, Paris 1937, p. 46.
[4] *Ibidem*, p. 46—47.

XII. Doi Mai, 1814

1789 Imperiului de la 1802"[1] . După alte interesante considerațiuni, autorul afirmă tranșant: „Nu mai avem deloc nevoie să ne întrebăm care erau sentimentele lui Goya în timp ce la Madrid avea aerul de a se resemna cu prezența francezilor. Sentimentele lui Goya sînt *Dezastrele războiului* pe care el le face să țîșnească la suprafața apei în aparență liniștite. Pentru că *Dezastrele* nu se mulțumesc să fie o ilustrare a episoadelor războiului național, Goya nu se limitează la a istorisi, el se istorisește. Și această pasiune furioasă care trece în zigzag de la planșă la planșă, se întîmplă că nu este numai pasiunea omului Goya, ci pasiunea populară a bărbaților patriei sale"[2] .

[1] Claude Roy, *Goya*, introduction et notes de..., Éditions Cercle d'Art, Paris, 1952, p. 22; Napoleon s-a proclamat împărat abia în anul 1804, încoronarea avînd loc la 2 decembrie din acest an.

[2] *Ibidem*, p. 24.

XIII. Trei Mai, 1814

Pentru autorul necunoscut al unei lucrări publicate, probabil, la începutul secolului, Goya ar fi petrecut anii invaziei într-o completă izolare, fapt care a făcut loc unor interpretări răuvoitoare. În realitate, însă, ni se spune, el s-a închis în vila sa, neluînd parte, spre deosebire de alți compatrioți, la viața de curte, în ciuda unei predispoziții naturale pentru aventuri și spectacole sărbătorești. Deși pentru mulți Goya a fost un *afrancesado*, un adept al invaziei, se pare că nu i se poate adresa o asemenea injurie. Îndată este găsit și argumentul suprem: „Și dacă era nevoie de probă, o găsim în magistrala suită a sa, *Dezastrele războiului* (...). Un indiferent ar fi găsit oare accente atît de patetice? Un renegat ar fi putut oare să se emoționeze într-atît de toate aceste orori?“[1]

Antonio J. Onieva formulează, mulți ani mai tîrziu, o opinie asemănătoare. Goya nu poate fi calificat drept *afran-*

1 *** *Goya 1746-1828*, Pierre Lafitte, Paris (f.a.). p. 73-74.

cesado. El, care iubea din tot sufletul pe Sfînta Fecioară del Pilar şi alte atîtea simboluri ale hispanităţii, i-a pictat, ca meseriaş, pe francezi şi pe filofrancezi. Patriotul, însă, a făcut portretele marilor eroi ai luptei de eliberare[1]. Dacă portretistica poate conta în această afacere, de ce trebuie să conteze numai acea parte a ei prielnică părerii criticului? Comentînd apoi pînzele consacrate evenimentelor din mai 1808, Onieva crede că acei care-l acuză pe Goya de a fi fost un *afrancesado* găsesc în aceste tablouri „răspunsul cel mai bun"[2]. *Dezastrele* abia dacă sînt menţionate. Poate că în Spania anului 1962 îi era mai uşor analistului să se refere la *Capricii* decît la *Dezastre*...

Pierre Gassier se numără de mult timp printre cei mai reputaţi cunoscători ai vieţii şi ai operei lui Goya. Lucrările sale — şi nu ne referim numai la incomparabilele studii consacrate desenului goyesc — sînt tot atîtea piese de rezistenţă în vasta literatură închinată maestrului din Aragon. Avînd în vedere complexitatea problemei, Pierre Gassier are fără îndoială dreptate să denunţe judecăţile simplificatoare cum ar fi acelea care fac din Goya fie un simbol al luptei poporului împotriva invadatorului, fie un prototip al liberalului *afrancesado*. Nu-i mai puţin adevărat că potrivit prezentării sale, Goya înfăţişează în cele din urmă un chip la fel de complicat ca al situaţiei politice pe care o ştim. Sfîşiat între componente aparent ireconciliabile ale patriotismului său, una socială, alta naţională, artistul îşi păstrează totuşi echilibrul gra-

XIV. Portretul ecvestru
al generalului Palafox, 1814

ţie unui factor puternic ponderator, întotdeauna prezent în fiinţa sa: prudenţa lui de om cu obîrşie populară, foarte impresionabil în faţa însemnelor puterii[3]. Aşa fiind, Goya a navigat cu multă dibăcie în anii războiului, păstrîndu-şi poziţia oficială, pentru care luptase o viaţă întreagă, pictînd toate portretele ce i-au fost comandate, fără a se sinchisi de culoarea politică a clienţilor săi. Imaginea aceasta, prea puţin măgulitoare, este însă

---

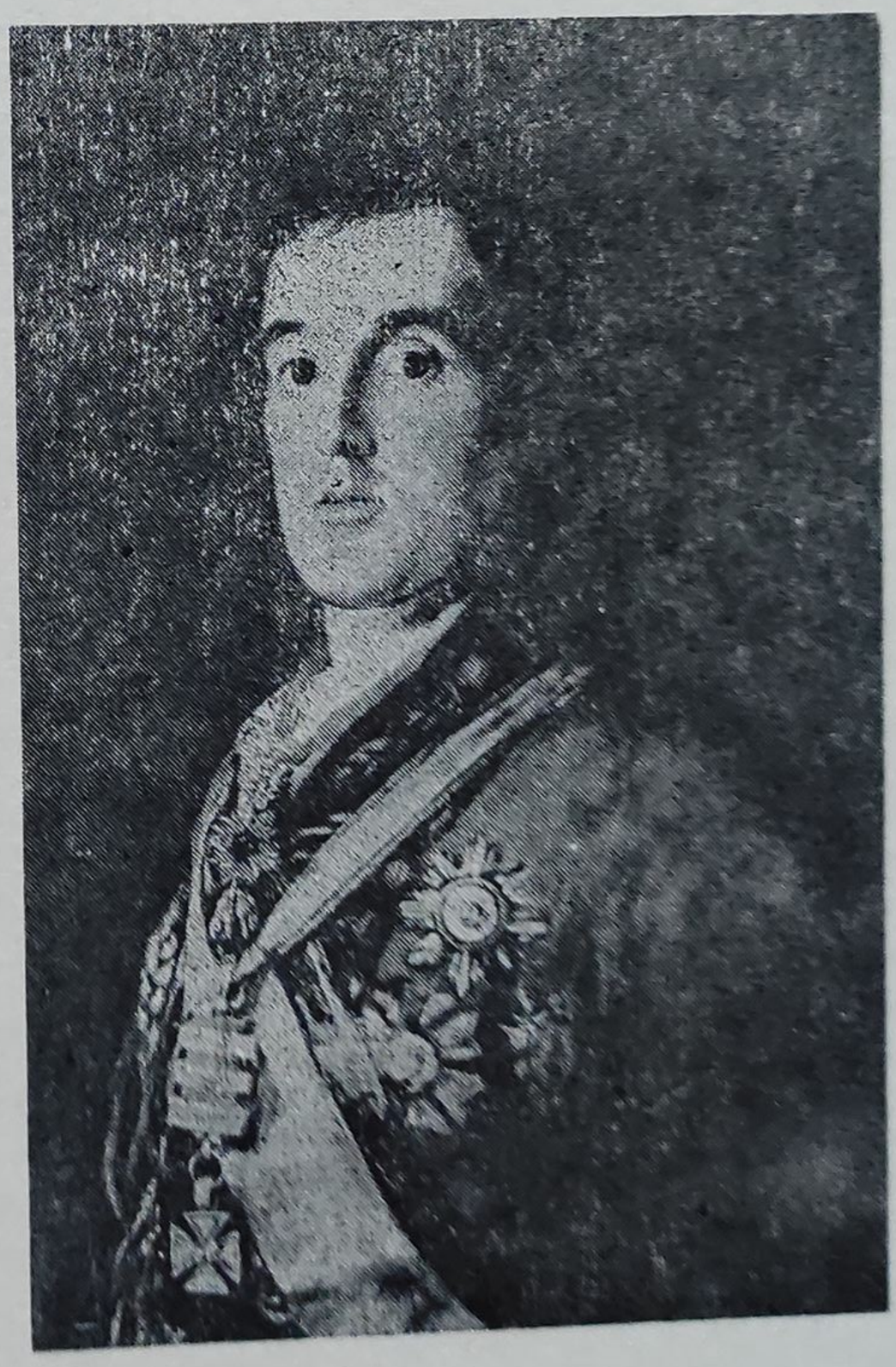
[1] Antonio J. Onieva, *Goya*, Editorial OFFO, Madrid, 1962, p. 47—48.

[2] *Ibidem*, p. 144—146.

[3] Alexandre Cirici-Pellicer, alt reputat critic, consideră că Goya dispunea de un antidot foarte puternic spre a evita să cadă pradă „fanatismului celor două tabere" şi altor sentimente înjositoare. Acest antidot era „simţul popular al realităţii, latura Sancho Panza a psihologiei sale rustice" (*Les trésors de l'Espagne de Charles-Quint à Goya*, Skira, Geneva, 1965, p. 220)

îndată corectată, căci, sîntem asigurați, în spatele fațadei oficiale, „descoperim destul de lesne pe Goya cel adevărat, care nu minte: *Dezastrele războiului* și numeroase desene ne-o spun în chip clar". Cum ar putea însă dezbinarea lăuntrică și șovăiala să genereze o operă cu mesaj unitar și cert? Și atunci autorul restabilește egalitatea între părțile de viață și de operă ale pictorului scriind ecuația altfel. Opera de război a pictorului are un mesaj totuși clar iar contradicțiile sentimentelor lui Goya sînt numai aparente. Iată însă logica pe care în mod subtil Pierre Gassier o dezvoltă. Pe de o parte, pictorul urăște pe invadator iar prezența regelui francez pe tronul țării îi rănește grav patriotismul. Pe de altă parte, urăște la fel de neîmpăcat lăcomia clerului corupt și tirania obtuzului rege spaniol. Contradicția este de neîmpăcat și astfel scrisă ecuația rămîne fără soluție, răspunzînd unei dramatice dileme. Dar autorul găsește calea de a ieși din impas: în realitate, ceea ce Goya dorește este o sinteză a elementelor pozitive din cele două tabere opuse, adică *un regim și național și reformator*, întruchipat în constituția de la Cádix. Este o idee ingenioasă[1], dar din nefericire inoperantă. Ea va fi trecut de mii de ori prin mintea celor munciți de dilemă și dacă ar fi fost realizabilă, n-ar mai fi existat pictor de *afrancesado* în toată Spania. Dacă acești oameni rămîn de partea francezilor invadatori este tocmai pentru că nu întrezăresc nici o altă posibilitate de reînnoire a țării. Pierre Gassier nu se întreabă deloc cîte iluzii și-a putut face Goya despre șansele viitoare ale unui regim național și reformator atîta vreme cît tăria taberei absolutiste, conduse de prinți laici și eclesiastici, îi este perfect cunoscută, ca de altfel și faptul că un popor întreg se afla căzut în adorarea unui rege nevrednic, compromis în ochii oricărui intelectual încă din momentul penibilului proces de la Escorial. Prudența pictorului, invocată de autor nu tocmai spre lauda lui Goya, operează și ea în sens opus. Dacă artistul urăște pe francezi și dorește din toată inima victoria taberei de la Cádix, de ce atunci își compromite viitorul printr-o atitudine cel puțin șovăielnică, mai ales că trecutul său de *afrancesado* este cunoscut

XV. Portretul ducelui de Wellington, 1814 (?)



[1] Pierre Gassier, *Goya*, Skira-Fabbri, Geneva, 1967, p. 85-87.

tuturor? Și apoi, nimeni nu spune că spaniolii învinovățiți de *afrancesamiento* au apreciat masacrele comise împotriva poporului lor. Să presupunem că putem citi în opera lui Goya gîndurile sale cele adevărate și intime, că lectura unor planșe destinate publicării este o probă revelatorie. Să adăugăm aici și toate desenele executate în anii războiului, lăsînd deoparte incertitudinile de ordin cronologic ca și orice argumente eventual patriotice pe care ele ni le-ar putea furniza. Din ce anume deducem credința lui Goya într-un guvern național și reformator? Dacă citim această adeziune a sa în desene mai tîrzii, cînd regimul politic al Spaniei era o afacere strict internă, este oare corect să o facem să retroactiveze, aplicînd-o anilor războiului cînd pentru *los afrancesados* soluția progresului social stătea în tabăra francezilor?

În sfîrșit, nu este oare vizibil că planșele *Dezastrelor* eludează fondul ideologic al războiului, înfățișînd doar un fapt cert și universal valabil: suferința și jertfa poporului în lupta pentru apărarea patriei?

Poate singurele scene ale *Dezastrelor* care au un conținut ideologic, neclar însă, sînt 28 *Populacho* — ceea ce se traduce, peiorativ, prin gloată, prostime, plebe — și 29 *Lo merecía*, „o merita“ adică. Pe prima Gassier o comentează observînd că artistul se ridică împotriva violenței, indiferent de unde vine ea, pentru ca apoi, referindu-se la a doua, să spună că o echilibrează pe cealaltă, căci cel supliciat își merita, după părerea lui Goya, pedeapsa.[1]

Într-o lucrare mai recentă, scrisă în colaborare cu Julliet Wilson, Pierre Gassier arată că în 1810 nu mai putea fi vorba de vreo iluzie cît privește adevăratele intenții ale lui Napoleon, așa încît Goya și-a reluat instrumentele de gravat și a realizat suita de stampe a *Dezastrelor* cu aceeași rîvnă arătată în cazul *Capriciilor*.[2] Totuși, din 1810 pînă în 1814 sînt cinci ani răi și lungi, iar Madridul ocupat și evacuat succesiv de ambele tabere trebuie să fi fost ceva care i-a temperat zelul, chiar acceptînd că Goya ar fi știut cum avea să se încheie războiul.

José Gudiol este un alt mare cunoscător al vieții și operei pictorului. Re-

XVI. Portretul lui Fernando al VII-lea (detaliu), 1815

[1] Pierre Gassier, *Les dessins de Goya*, Éditions Vilo, Paris, 1975, vol. II, p. 242—243.

[2] Pierre Gassier, Julliet Wilson, *Goya*, Londra, 1971, p. 217.

XVII. „El Empecinado“ erou popular al luptei pentru independență, c. 1815

lativ la *Dezastre* el crede că acestea „... mărturisesc despre intensa activitate a lui Goya pe parcursul anilor tragici ai invaziei franceze, dar, de asemenea și mai cu seamă, despre atitudinea sa în domeniul artei și acela al ideilor, în fața evenimentelor și a consecințelor sale“.[1] Să reținem că suita de gravuri este considerată drept o mărturie valabilă a gîndurilor adevărate ale pictorului. Adaugă apoi autorul: „Vîrsta artistului din acel moment — Goya avea 62 de ani în 1808 — îl oprea, în mod natural chiar și să fie ispitit de a lua parte activă la evenimente și este foarte posibil ca lăuntricele sale contradicții — inamiciție față de invadator, dar simpatie față de politica liberală pe care acesta o instaurase — să-l fi întărit în această atitudine pasivă“[2] . După care, istoricul și criticul de artă încearcă să desprindă semnificația *Dezastrelor*: „Totuși, povestirea sa îl arată, înainte de toate, ca pe un adversar al războiului și al înspăimîntătoarelor lui urmări“.[3] Mai mult autorul nu spune și, dacă dăm crezare comentariului, Goya denunță ororile războiului, fără a distinge între cele două tabere, mai ales că acele contradicții ale sufletului său ar fi trebuit în chip firesc să-i paralizeze opțiunea.

Gudiol încheie într-o notă de incertitudine, cuvintele patriotism sau lipsă de patriotism fiind inexistente în evocarea sa: „În această serie de gravuri Goya arată că deși atitudinea sa ideologică putea avea un raport oarecare cu liberalismul francezilor, invazia și violențele născute de aceasta nu puteau decît să-l umple de oroare.“[4]

O analiză incompletă am spune pentru că, de pildă, Gudiol arată întreaga profunzime și subtilitate de care este capabil atunci cînd observă că cele două pînze înfățișîndu-i pe partizani în munții Tardienta, pînze care au aparținut patrimoniului regal, au fost executate cu pensula, iar nu cu spatula de trestie, spre a nu șoca prin îndrăzneală un public prea puțin obișnuit cu inovațiile tehnice.[5] În schimb, autorul nu dorește să se întrebe cît de șocat ar fi fost publicul *Dezastrelor*, căci evident menirea

---

[1] José Gudiol, *Goya 1746—1828*...par... Éditions Weber, Paris, 1970. vol. IV, p. 158

[2] *Ibidem*.
[3] *Ibidem*. p. 159.
[4] *Ibidem*, p. 160.
[5] *Ibidem*, p. 165.

suitei nu era aceea de a rămîne secretă, față de mesajul general-uman al planșelor, deci dezangajant din perspectiva Spaniei rezistenței.

Bernhard Heuken crede și el că „atitudinea lui Goya în anii războiului nu a avut un singur înțeles, că pictorul a fost dezorientat, silit să admită că persoana lui Joseph ar constitui o soluție mai bună decît Fernando al VII-lea. Dar, cu milă, simț al dreptății și patriotism, el s-a aflat de partea rezistenței pasionante a compatrioților săi.[1] În rest, complexitatea momentului istoric este corect surprinsă, relevîndu-se cu temei relațiile strînse ale lui Goya cu mediile intelectuale progresiste, ca și faptul că liberalii *afrancesados* nu trebuie considerați necesarmente niște simpli oportuniști sau trădători de țară..[2]

Adeseori, viața și opera lui Goya sînt judecate în cadrul unor scheme destul de rigide, elaborate în virtutea unor certe elemente de critică socială existente în creația goyescă. Pe lîngă numeroase aprecieri corecte și valoroase, apar astfel sumedenie de afirmații care, forțînd realitatea istorică, proiectează în ochii cititorului un Goya mai puțin conform realității cunoscute, și mai mult vederilor criticului. Personalitatea artistului tinde să fie aceea a unui autentic revoluționar, ceea ce constituie desigur o exagerare.

Evident, în cazul acesta, accentul pus pe interpretarea pozitivă, favorabilă, a operei lui Goya este corect, atîta numai că lucrurile sînt mult îngroșate. Concluzia se impune aproape de la sine căci ce altceva poate fi un artist care ne-a lăsat o operă revoluționară dacă nu un ... revoluționar.

Așa, de pildă, Štefan Bednár descifrează corect mesajul *Dezastrelor*, după care însă răsfrînge concluzia relativă la patriotismul suitei asupra vieții lui Goya care devine astfel un artist revoluționar, care participă la luptă direct, alături de popor.[3]

Miroslav Micko, după o seamă de interesante aprecieri, este de părere că la Goya convingerea revoluționară este evidentă în înțelegerea nouă pe care o are asupra artei și rolului ei, precum și în noua conștiință de sine a artistului care, deși rămîne mult timp în serviciul curții regale și al societății feudale, îndrăznește să-i judece cu asprime pe cei ce, aparținînd acestei lumi, îi asigură comenzile. Goya, sîntem asigurați, este conștient de legătura sa cu poporul, a cărui frumusețe sănătoasă o vede, ale cărui suferințe și mizerie le descrie. Ghidat de revoluția franceză și mai tîrziu de cea spaniolă, descoperă din punct de vedere artistic poporul ca forță socială, ceea ce se vede în tablourile sale și în *Dezastre*.[4]

Cuvintele revoluție și revoluționar revin mereu, credem, nejustificat, pentru că deși Goya înfăptuiește în arta sa o revoluție de *ordin estetic*, nu există motive să extindem acest adevăr asupra *domeniului social-politic*, despre care reprezentările maestrului erau mai puțin curajoase și coerente.

La fel procedează și Günter Meier care, în afara multor pertinente aprecieri, ara-

---

[1] Bernhard Heuken, *Goya, Las pinturas negras*, Bonn, 1974, p. 83-84.
[2] Ibidem, p. 54—55 și 79—81.
[3] Štefan Bednár. *Francisco de Goya, Hrôzy vojni. Desastres de la guerra, Vytvarné Nakladitel' stvo*, Bratisvala, 1951.
[4] Miroslav Mičko, *Francisco Goya y Lucientes, „Caprichos"*, Artia, Praga, p. 7—10.

tă, încercînd o periodizare a operei lui Goya, că în a doua etapă a creației sale — pînă în 1808 — artistul trece la o poziție critică față de clasele dominante, fapt vizibil în *Capricii* și în... portretele familiei regale! A treia și ultima perioadă este marcată de invazia napoleoniană și, acum, Goya participă, alături de popor, la lupta pentru libertate.[1] Ai crede aproape că Goya a luptat pe baricade! Mai nuanțată, și pe un ton adecvat, este analiza lui Joachim Uhlitzsch care în cele din urmă afirmă și el că în opera de război a pictorului poporul apare precum o invincibilă forță colectivă, precum o națiie care plătește cu sînge, luptă și învinge.[2] E totuși prea mult spus și dacă ne gîndim la ultimele planșe ale suitei înțelegem că spaniolii nu erau încă o națiie, în sensul revoluționar și burghez al cuvîntului.

I. D. Kolpinski avansează idei interesante în legătură cu arta maestrului spaniol. El observă cu temei că evoluția creației lui Goya este indisolubil legată de destinele istorice ale națiunii spaniole în epoca de trecere de la feudalism la capitalism și că în anii maturității, pictorul a așezat în centrul preocupărilor sale artistice lupta poporului împotriva invadatorului.[3] Asemenea afirmații, corecte în sine, comportă în mod firesc numeroase nuanțe peste care se trece totuși prea ușor. Arătînd că limitele creației lui Goya sînt determinate de condițiile social-politice ale Spaniei de atunci, autorul adaugă, simplificînd, că

XVIII. Desen preparatoriu pentru gravura 7(41) din suita *Dezastrelor*

în arta maestrului critica vieții sociale capătă caracterul demascării necruțătoare, liberă de lașitate burgheză, a tot ce este urît și amoral. În arta pictorului se împletesc în mod firesc și sincer dragostea pătimașă față de tot ceea ce este puternic și sănătos cu spaima furioasă față de urît.[4] În general, constatăm că această lucrare explică prea adesea caracterul revoluționar al operei lui Goya direct din perspectiva legilor evoluției sociale, aceasta în detrimentul problemelor evoluției estetice.[5] Oricît de limpede ar fi că baza determină suprastructura, înțelegerea creației lui Goya ni se pare că nu poate veni, decît în mod mediat, din partea realităților social-politice. S-ar fi cerut poate o mai adîncă explorare a aspectelor esteticii goyești.

Comentînd *Dezastrele*, autorul avansează numeroase observații întemeiate, cu privire la patriotismul poporului înfățișat în planșele suitei, dar exagerează vorbind despre „cruzimea partizanilor" care de fapt este mai mult o violență defensivă sau ofensivă nu însă cruzime propriu-zisă. Cruzimea luptătorilor spa-

---

[1] Günter Meier. *Francisco Goya*, Henschelverlag, Berlin, 1962, p. 6.

[2] Joachim Uhlitzsch, *Francisco Goya — Pinselzeichnungen*, Inselverlag, Leipzig, 1964, p. 42.

[3] I. D. Kolpinskij, *Fransisko Gojja* (Francisco Goya), Iskusstvo, Moscova, 1965, p. 3—4.

[4] *Ibidem*, p. 5

[5] *Ibidem*, p. 30—31

nioli ne este bine cunoscută din lucrările de istorie. Însă în chip explicabil artistul nu putea stărui asupra acestui incontestabil dar inoportun adevăr. Concluzia criticului, potrivit căreia opera lui Goya, așa cum o cunoaștem, este lipsită de patriotism de paradă dar și de spirit pacifist ni se pare corectă și dorim să o subliniem.[1]

O tendință de exagerare a capacităților ideologice ale lui Goya ni se pare că răzbate și din anumite aprecieri conținute în lucrarea pe care Sedova a consacrat-o vieții și operei lui Goya. Între altele, după numeroase și pertinente aprecieri critice, autoarea afirmă că sensul revoluționar, autentic al suitei *Dezastrelor* constă nu numai în dezvăluirea puterii de luptă a poporului dar și în receptarea poporului ca forță motrice principală a istoriei.[2] Nu dorim să ne întrebăm dacă grupurile răzlețe de luptători ale *Dezastrelor* sînt ceea ce se cheamă poporul. Se poate totuși admite că ele reprezintă poporul. În mod obiectiv, însă, gîndirea lui Goya nu putea fi atît de evoluată cu toate că, incontestabil, artistul a acordat, în opera sa, o atenție fără precedent pînă la el vieții și luptei poporului.

Foarte vizibilă este tendința de radicalizare a gîndirii goyești în lucrarea criticului și istoricului de artă M. I. Șahnovici[3], după cum ea nu lipsește nici cărții, incomparabil mai nuanțate, a Irinei Levina[4].

În general, ceea ce frapează este ușurința cu care ideile unei opere cenzurate de perspectiva publicării sînt asimilate cu gîndirea lui Goya care, fără îndoială, conținea multe neclarități și șovăieli.

În prefața cărții sale, Klingender ne previne asupra faptului că ceea ce și-a propus este prezentarea condițiilor generale de viață din Spania, sub aspect economic, politic și cultural, urmărindu-se totodată evoluția operei lui Goya din punctul de vedere al conținutului tematic.[5] Și, într-adevăr, lucrarea dovedește o extrem de amănunțită cunoaștere a vieții și operei lui Don Francisco, ambele integrate în contextul foarte larg al istoriei Spaniei din acele timpuri.

Cîteva dintre concluziile lucrării ni se par de mare valoare și merită toată atenția. Așa, de pildă, opinia, la care fără rezerve ne raliem și noi, potrivit căreia „ar fi greu să privim *Dezastrele* numai ca o violentă condamnare a absurdității distrugătoare a războiului. Opera exclude generalizarea abstractă. Prin fiecare planșă, prin fiecare comentariu, Goya s-a raportat la un anumit război, la faptele și la atitudinea poporului său față de acest război".[6] „Noutatea *Dezastrelor* — consideră analistul — rezidă deci în interesul artistului pentru propria sa poziție față de temă".[7]

Afirmație fără îndoială justă, cu amendamentul că poziția față de temă este o chestiune prioritar artistică. Pe de altă parte, dacă această poziție conține și o componentă — în cazul în speță faptul rămîne indiscutabil — de natură po-

---

[1] *Ibidem*, p. 28.

[2] T. A. Sedova, *Fransisko Gojja* (Francisco Goya) Izobrazitel' noe Iskusstvo, Moscova, 1973.

[3] N. I. Șahnović, *Gojja protiv papstva i inkvizitii* (Goya împotriva papalității și inchiziției) Moscova, Leningrad, 1955.

[4] Irina Levina, *Gojja* (Goya), Iskusstvo, Moscova, 1958.

[5] F.D. Klingender, *Goya und die demokratiche Tradition în Spaniens*, Henschelverlag, Berlin, 1954, p. 5—6.

[6] *Ibidem*, p. 207

[7] *Ibidem*, p. 208

XIX. Desen preparatoriu pentru gravura 8 din suita *Dezastrelor*

litică, atunci cu atît mai mult trebuie să evităm a o confunda cu poziția lui Goya față de războiul real. Apare perfect explicabil că pornindu-se de la premisa neîntemeiată a existenței între ideile omului și ideile operei a unei relații strînse, ca de la cauză la efect, alți critici consideră atitudinea artistului față de temă drept neclară, eludînd sau transgresînd sentimentul patriotic, conform presupusei poziții a lui Goya în anii războiului.

Klingender exagerează apoi destul de mult susținînd că, în afara atîtor orori pe care le-a cunoscut, Goya a înțeles și însemnătatea luptei, adică trezirea eroică a poporului său care, după sute de ani de robie se deșteaptă zdruncinînd bazele orînduirii feudale.[1] Acesta este un comentariu la fel de nepotrivit pe marginea istoriei Spaniei cît și a *Dezastrelor* lui Goya. Referindu-se la *Alegoria orașului Madrid*, autorul consideră că nu există o mai mare contradicție decît aceea dintre acest tablou în stil baroc și alte opere „personale" pe care artistul le-a conceput tot atunci, dar în care își dezvăluie adevăratele sentimente.[2] Klingender merge pînă la a accepta că Goya a suferit din cauza dublei sale poziții, dualism ce ar apărea în cîteva din realizările sale în domeniul picturii de gen![3] Sînt pur și simplu acele tablouri relative la ororile războiului, lipsite, cum credem noi, de elemente cu caracter de ideologie politică. Ultima parte a aserțiunii ni se pare deci contestabilă, dar ce importanță mai are faptul de vreme ce sîntem asigurați că: „În timpul revoluției, Goya și-a îndeplinit îndatoririle oficiale, dar adevăratele sentimente și le-a exprimat în operele sale; de cîte ori situația i-a permis, el și-a pus arta în slujba revoluției".[4] Nu știm despre ce revoluție poate fi vorba, căci în afara revoluției efectuate de Goya pe tărîmul artei, chestiune care nu în toate cazurile are o relevanță politică, în Spania de atunci nu a avut loc nici o revoluție, din nefericire.

Lucrarea pe care Gwyn A. Williams o consacră lui Goya este nu numai una dintre cele mai recente dar și dintre cele mai substanțiale și mai interesante. Universul artistic goyesc este integrat în panorama social-politică a Spaniei, cel mai adesea în mod corect, de manieră inteligentă și cu o mare grijă pentru judecățile de nuanță. Valoarea acestei cărți rezidă, poate în primul rînd, tocmai în efortul de descifrare a semnificației artei lui Goya atît din punct de vedere estetic cît și social-politic. Mai mult decît în cazul altor artiști, transpare necesitatea operării unor precizări și distincții căci, cum bine remarcă autorul,

[1] *Ibidem*.

[2] *Ibidem*, p. 172.
[3] *Ibidem*, p. 176.
[4] *Ibidem*, p. 181.

„Goya a fost un spaniol de o factură deosebită care a încercat să trăiască într-o Spanie cu condiții deosebite. Dacă istoricul rămîne în limitele posibilului și respectă invulnerabilitatea identității individuale, durerile lui Goya îi prilejuiesc o privire asupra suferințelor poporului spaniol“[1]. Dar, în discuția despre maestrul din Aragon lucrul cel mai dificil rămîne să fie tocmai respectarea invulnerabilității identității personale, aceasta din motivul esențial că raportul dintre acest artist deosebit și epoca deosebită pe care a trăit-o într-o țară deosebită este nu întotdeauna foarte clar.

Despre *Dezastre*, autorul afirmă că „Paradoxul *pueblo*-ului înfățișat de Goya este adînc. Paradoxul, contradicția formează miezul demersului său îndrăzneț.

XX. Desen preparatoriu pentru gravura 27(11) din suita *Dezastrelor*

Esențiale pentru gravurile *Dezastrelor* sînt legendele. Ele nu trebuie să clarifice, ci să încurce. Ele adîncesc paradoxul, contradicția.“[2] Urmează apoi comentariul cîtorva planșe după care viziunea lui Williams asupra viziunii lui Goya se conturează brusc. Francezii revoluției eliberatoare, în care atîția spanioli au sperat, „aduc viitorul“ într-o țară pe care o calcă în picioare. Spaniolii, în numele propriei lor libertăți, își ucid fiii cei mai buni. Poporul se năpustește precum leii spre a sfîrși precum cîinii, vîndut de monarhia pentru care s-a sacrificat. „O dialectică dureroasă între rațional și irațional — amîndouă la fel de omenești — acționînd într-o lume de amăgire și autoamăgire, aceasta este esența *Dezastrelor*“. Planșele 28 și 29, la care ne-am mai referit, sînt invocate spre a pecetlui această concluzie amară căci „Poporul *Dezastrelor* este în aceeași măsură animal și erou“[3]. Williams revine de mai multe ori și cu amănunte, asupra ideii că Goya a avut despre poporul luptător o viziune complexă, ambivalentă, exprimată prin ceea ce el numește *pueblo-burro*, poporul-măgar, sugestie vizibilă încă în planșele *Capriciilor*.[4] În realitate, Williams depășește cu mult limitele a ceea ce Goya a înțeles și a vrut să reprezinte. *Dezastrele*, mai spune Williams, „constituie semnul ticăloșiei, neomeniei și înainte de toate al absurdității războiului atunci cînd toate idealurile și conștiințele se confundă în mocirla omorului“[5]. Prin urmare, trebuie să înțelegem că în cele din urmă, Goya nu prea distinge între victime și călăi, mai ales că, adaugă exegetul, accesoriile războiului sînt neesențiale, chiar și uniformele francezilor fiind nedefinite căci, iată, oamenii sînt forțați să se ucidă între ei. Întreaga serie nu ar fi altceva decît un studiu al dialecticii raționalului și iraționalului într-un context omenesc real. Se începe

[1] Gwyn A. Williams, *Goya*, Rowohlt Taschenbuch Verlag G.m.b.H. Hamburg, 1978, p 111; titlul original al lucrării, *Goya and the Impossible Revolution* este pe deplin concludent.

[2] *Ibidem*, p. 18—19.

[3] *Ibidem*, p. 19.

[4] *Ibidem*, p. 158—159.

[5] *Ibidem*, p. 16.

printr-o revoltă a poporului pentru ca pînă la sfîrşit totul să se piardă în bestialitate, monstruozitate! Restaurația aruncă Spania în cea mai neagră reacțiune.[1]

Ipoteza *pueblo-burro* avansată de Williams în interpretarea *Dezastrelor* este una din cele mai interesante din cîte am întîlnit în bibliografia chestiunii. Ca adevăr paradoxal, ea este perfect adecvată realității istorice care mai întîi îl consacră pe *El Empecinado* drept erou al luptei de eliberare, întruchipînd poporul spaniol, iar mai apoi îl consacră drept martir, batjocorit de același popor spaniol în chiar ceasul execuției. Umilindu-și eroul, poporul se batjocorește pe sine. O situație neobișnuită, firește, și Marx observă pe bună dreptate că poporul spaniol era funciarmente monarhic încît a trebuit ca succesiunea lui Fernando al VII-lea să opună pe María Cristina de Bourbon fiicei sale, Isabel a II-a pentru ca acest principiu monarhic să înceapă a se clătina. Realitatea artistică a planșelor lui Goya, epopeea pe care el ne-o înfățișează, este însă cu mult mai puțin complexă. Elementul ideologic este abia sugerat și situația tragică a liberalilor practicînd acel *afrancesamiento*, cu alte cuvinte sciziunea Spaniei din care decurge ipostaza *pueblo-burro*, nu este un lucru asupra căruia artistul să poată stărui îndeajuns. Ceea ce vedem în planșele lui Goya este doar un popor de două ori maltratat, o dată de tirania străină, a doua oară de tirania restaurației. Tot restul îl putem afla, nu însă din *Dezastrele războiului*, ci din războiul *Dezastrelor*.

Dacă viața lui Goya — se întreabă alți critici — acuză efectele situației paradoxale a războiului de independență cum ar putea atunci opera artistului să se sustragă acelorași efecte? Pierre Frédérix produce de regulă un comentariu admirabil. Asemenea atîtor critici, din timpuri mai recente, el acceptă însă imediat, și chiar cu plăcere, ideea că Goya s-a izolat în mod deliberat la Fuendetodos[2] sau că locuia la Quinta del Sordo, alt refugiu ideal.[3] Ori că în vremea vizitei la Zaragoza a pictat portretul ecvestru al lui Palafox[4] și că a trăit, cu caietul de schițe în mînă, zorile sinistre ale lui 3 Mai 1808[5].

Ținînd seama de informația existentă, Pierre Frédérix este liber să spună despre Goya: „Conștiința ta e tulbure. Tu îi admiri pe francezi detestîndu-i, tu îi disprețuiești pe compatrioții tăi iubindu-i; și toți murmură că nu trebuie să se aibă încredere în tine. Au dreptate. În cine să se încreadă?“[6] Totuși, criticul sfîrșește prin a afirma că „Incertitudinile sale politice se repetă, pînă la sfîrșit, în sufletul său și în tablourile sale”[7]. În mod poetic, tablourile unui pictor sînt sufletul său și citindu-le să presupunem că îi citim sufletul. Dar în care dintre tablourile lui Goya regăsim incertitudinile sale politice? În *Dezastre*, tablouri în sens larg? În *Doi Mai* și *Trei Mai*, tablouri în sens propriu? Căci este un risc mult prea mare să-ți închipui că Goya era pro-francez doar fiindcă a pictat efigia lui Joseph Bonaparte sau că era anti-

---

[1] *Ibidem*, p. 16—17.

[2] Pierre Frédérix, *Goya*, L'artisan du livre, Paris, 1928, p. 104.

[3] *Ibidem*, p. 101, 108, 111, 112 etc.

[4] *Ibidem*, p. 103; portretul, pentru care pictorul a cerut stăruitor să fie plătit, a fost pictat abia în 1814, după revenirea lui Palafox din prizonierat.

[5] *Ibidem*, p. 102.

[6] *Ibidem*, p. 120.

[7] *Ibidem*, p. 134.

francez numai fiindcă a executat portretul lui Palafox. După logica aceasta Bellini era pro-musulman pentru că a pictat portretul sultanului Mehmet al II-lea! Aşa fiind, un portret devine o piesă probantă pentru o ipoteză sau alta. Analiza operei de război a lui Goya, *Dezastrele* în primul rînd, provoacă un flux intens de informaţie dinspre realitatea istorică înspre realitatea artistică şi invers, rezultatul fiind, în majoritatea cazurilor, transformarea incertitudinilor în certitudini şi vice-versa.

Ramón de la Serna, cunoscut scriitor al generaţiei lui Eugenio D'Ors şi Azorín, se apleacă şi el asupra acestei spinoase chestiuni. Viaţa şi opera pictorului sînt iarăşi aduse faţă în faţă. Autorul începe prin a considera că pictorul nu era un *Josefino*, un adept al regelui francez. „Ceea ce i s-a întîmplat lui Goya este că într-o ţară de unilaterali şi de oameni cu un singur ochi, o singură ureche şi o singură mentalitate (mentalitatea laturii singurului ochi şi a singurei urechi) a văzut avantajele înlocuirii unui rege laş şi intrigant printr-un rege liber şi capabil de iniţiative. De aceea a putut să şi picteze *Alegoria oraşului Madrid* şi să facă şi *Dezastrele* fără ca eu să văd o contradicţie în asta (lumea unilaterală şi cu o singură capacitate de apreciere, s-ar putea s-o vadă)"[1] . Dar, adaugă el, represiunile brutale comise de francezi îl fac pe Goya să se simtă aidoma unui jucător care a jucat prost, stîrnindu-i ruşini, remuşcări şi îndoieli care îi vor precipita sfîrşitul, căci confuziile politice fac să naufragieze şi sufletele cele mai viguroase: „Pe de o parte, misiunea

XXI. Desen preparatoriu pentru gravura 28 din suita *Dezastrelor*

rezonabilă a cuiva care nu era un cretin ca Fernando al VII-lea, pe de altă parte, oroarea războiului. Goya înţelege cele două extreme oprindu-se fulgerat de dezorientare."[2]

Din alte lucrări ne întîmpină deci un altfel de Goya, după cum şi opera de război a maestrului primeşte o interpretare diferită. Demne de luare aminte ni se par, în multe privinţe, opiniile lui Jacques Chastenet, care se arată prea puţin preocupat de semnificaţia operei de război a lui Goya, consacrînd în schimb, în cadrul pasionantei sale cercetări, un întreg capitol, exclusiv cercetării vieţii intelectuale şi artistice în Spania anilor 1808—1814 şi mai cu seamă problemei acelor *afrancesados*, din rîndul cărora se crede că făcea parte şi pictorul. Între altele, autorul observă: „S-a vrut a se face din Goya un spirit puternic, un critic feroce al ordinii stabilite şi aproape un anarhist. Nimic mai inexact. Atît cît o surditate crescîndă nu l-a întunecat, marele pictor era un amabil om robust, fericit să trăiască, fericit să cîştige bani. (...) Puţin cultivat, el nu are alte idei «filosofice» decît acelea despre care a auzit discutîndu-se în lumea aristocra-

[1] Ramón Gómez de la Serna, *Goya*, Editora del Consejo Nacional de Cultura, Havana, 1963, p. 217.

[2] *Ibidem*, p. 218.

ticelor sale modele."[1] . Într-adevăr, revoluționar nu s-a arătat Goya, sub raport social-politic, nici măcar cît Louis David, contemporanul său francez, care a fost mai întîi pictor al revoluției și apoi al lui Napoleon. David este pictor revoluționar în primul rînd pentru că a fost membru în *Convenție*, altfel însă, în arta sa rămîne în primul rînd credincios altei convenții, cea neo-clasică, atît de criticată de către un Delacroix, care nu va vedea niciodată un exemplu valabil în compatriotul său, găsindu-l în schimb în Goya. Jacques Chastenet crede de asemenea că, adăugîndu-se altor deziluzii, „spectacolul ororilor războiului va suscita în spiritul său coșmaruri de nedescris. Totuși, chiar și atunci, arta va rămîne preocuparea sa dominantă, adevărata sa pasiune, iar politica nu va fi în ochii săi decît un lucru secundar. De aici și atitudinea sa în timpul ocupației"[2] . Dacă așadar unii autori cred că șovăielile lui Goya vin dintr-o conștiință politică suficient de evoluată cît să surprindă dramatismul situației dilematice, Chastenet este de părere că, dimpotrivă, inconsecvențele pictorului sînt datorate unei anumite indiferențe față de problemele politice!

Spre deosebire de alți exegeți, Chastenet este de părere că Goya avea motive să încline mai curînd spre partida profranceză: „Iată-l deci pe Goya antrenat, fără prea mare rezistență din partea sa, în tabăra acestor *afrancesados*. Devenind, de altfel, pesimist și amar, el judecă cele două tabere ca fiind la fel de sălbatice, dar el gîndește că această sălbăticie este mai puțin înrădăcinată în partida franceză decît în cealaltă"[3] . Enumerînd compromisurile pe care pictorul le face, autorul citat nu invocă drept argument valabil pentru teza contrară, opera cu mesaj patriotic a lui Goya, ceea ce ni se pare corect din punct de vedere logic, observînd totodată că se poate foarte bine să fii artist de geniu și să nu fii deloc un om de bronz.[4] . Jacques Chastenet încheie într-o notă de ambiguitate, ușor de înțeles dată fiind complexitatea chestiunii: „A fost oare el vreodată un autentic *afrancesado*? Da, sub anumite aspecte, poate că da. Dar a rămas întotdeauna spaniol în adîncul sufletului, și aparentele sale schimbări de opinie nu au fost decît efectul unui scepticism, colorat cu dispreț și dezgust, pe care, închis în surditatea sa, îl arată față de spectacolul absurdelor și prea adesea monstruoaselor agitații umane."[5]

În cadrul unei interesante culegeri de studii reunind nume dintre cele mai sonore ale bibliografiei goyești, academicianul francez trasează încă o dată jaloanele vieții artistului. De rîndul acesta, Chastenet afirmă că ascuns în *Quinta* sa, pictorul are ecouri vagi ale luptei poporului, destul de puternice totuși spre a putea grava grozăviile *Dezastrelor*. Apoi, din ce în ce mai mult, Goya înclină de partea taberei rezistenței, încît în 1812 va așeza cu plăcere pe pînză trăsăturile feței lui Wellington.[6] Opera pictorului mărturisește din nou pentru viața sa.

---

[1] Jacques Chastenet, *La vie quotidiènne en Espagne au temps de Goya*, Hachette, Paris, 1962, p. 175—176.

[2] *Ibidem*, p. 176

[3] *Ibidem*, p. 179.

[4] *Ibidem*, p. 180.

[5] *Ibidem*, p. 182.

[6] Jacques Chastenet, *La vie de Francisco Goya y Lucientes, peintre* în *Goya*, Hachette, Paris, 1964, p.23.

XXII. Desen preparatoriu pentru gravura 30(21) din suita *Dezastrelor*

Oare pe cine ar fi pictat Goya în 1815, dacă în ziua de 17 iunie a acelui an generalul Grouchy, ascultînd chemarea tunurilor, ar fi căzut asupra prusienilor lui Blücher în toiul luptei de la Waterloo?

În elegantul său album, Richard Schickel vehiculează o mare bogăție de informație istorică, surprinzînd atît complexitatea epocii, cît și contradicțiile reacțiilor pictorului. Autorul remarcă mai întîi că: „În fața acestui război, Goya a fost sfîșiat între două sentimente. El își iubea în mod profund țara și compatrioții și toată opera sa o dovedește. Dar, în același timp, admira Franța «luminată» și gîndea, asemenea multora dintre prietenii săi, că tutela franceză era mai bună pentru Spania decît incompetența unui Carlos al IV-lea sau Fernando al VII-lea. Din atelierul său, pictorul a urmărit evenimentele fără a se abate de la obiectivitatea sa obișnuită, dar absurditatea atroce a războiului trebuie să-i fi zdruncinat serios credința în «divina rațiune.»"[1] Încercînd să explice resorturile intime ale comportamentului artistului, autorul observă pe de o parte că Goya vedea în regele „intrus" un eliberator[2], că unele dintre reformele acestuia nu puteau decît să-i procure satisfacție[3], iar pe de altă parte că pictorul era prea bătrîn spre a se ralia fățiș mișcării de rezistență[4], că de altfel era o fire prudentă, înzestrată cu un puternic instinct de conservare[5], existența sa fiind în fond nu aceea a unui revoluționar exaltat și romantic, ci a unui burghez avut[6]. Interesant că Schickel are o opinie diferită de aceea a majorității analiștilor cît privește receptarea de către Goya a dramaticei răzvrătiri a poporului madrilen: „Dar reacția sa la *Dos de Mayo*, ca de altfel întreaga sa purtare în cursul războiului, a fost cel puțin ambiguă. Amintirea acestei perioade îi va furniza mai tîrziu materie pentru cîteva capodopere, dar atît cît va dura războiul a avut, aparent, o mare greutate în a alege între cele două tabere"[7]. Dacă doar aparent, atunci pentru care tabără a optat?

Schickel crede totuși că se poate identifica o transformare în orientarea artistului: „Puțin cîte puțin, ororile îndelungatului și sîngerosului război de hărțuire, care opune trupele lui Napoleon partizanilor spanioli, au făcut ca Goya să treacă de la o colaborare pasivă, și poate optimistă, cu noul regim, la o opoziție secretă dacă nu față de marile idei ale «regelui intrus», cel puțin atunci față de maniera punerii lor în practică"[8] În relație cu pasajul acesta, urmează

---

[1] Richard Schickel, *Goya et son temps 1746-1828*, par... Editions Time-Life, 1977, p. 132.

[2] *Ibidem*, p. 148.

[3] *Ibidem*, p. 151.

[4] *Ibidem*.

[5] *Ibidem*, p. 147 și 152.

[6] *Ibidem*, p. 152.

[7] *Ibidem*, p. 150

[8] *Ibidem*, p. 152.

însă o concluzie surprinzătoare cu adevărat, care începe prin a observa gestația îndelungată a operei, continuînd apoi astfel: „Această relativă încetineală face a se presupune că nu era vorba propriuzis de o operă de propagandă. Este chiar puțin probabil că un artist atît de prudent ca Goya ar fi putut avea intenția să publice, în vremuri atît de tulburi, asemenea scene. În realitate, adevărata semnificație politică a *Dezastrelor* este la fel de greu de stabilit ca și convingerile profunde ale autorului lor cît privește războiul. Apologeții lui Goya insistă asupra faptului că acesta a avut întotdeauna grijă să îmbrace soldații săi în uniforme franceze, dar este la fel de adevărat că partizanii spanioli se dedau sub ochii noștri la acțiuni care sînt nu mai puțin condamnabile decît acelea ale ocupantului.“ [1]

Mai întîi, firește că nu putea fi vorba de o operă de propagandă și, asemenea lui Schickel, ne-am mira foarte tare la gîndul că Goya ar fi avut intenția să publice *Dezastrele* între două părăsiri ale Madridului de către francezi. Totodată, observăm din nou, în pasajul de mai sus, evocarea concomitentă a comportamentului pictorului față de războiul real și a atitudinii sale față de războiul *Dezastrelor*. Ambele ne sînt înfățișate drept la fel de obscure, avînd o semnificație greu de precizat, deși, pe de o parte, autorul însuși afirmase anterior că Goya trecuse, pe nesimțite, la o opoziție secretă față de invadator, ceea ce acceptînd, nu mai înțelegem deloc de ce mesajul *Dezastrelor* nu ar fi fost, în consecință, adecvat acestei idei, mai ales că planșele nu erau destinate unei publicări imediate. Pe de altă parte, dacă totuși mesajul *Dezas-*

XXIII. Desen preparatoriu pentru gravura 40 din suita *Dezastrelor*

trelor este ambiguu, nu putem să nu ne întrebăm din care alt fapt deduce Schickel că în comportamentul lui Goya intervenise o schimbare echivalînd cu o opoziție tainică față de ocupant. Cele două probleme sînt încă o dată evocate concomitent, una în raport cu alta: „Încetineala neobișnuită cu care artistul a compus această operă, grija pe care a pus-o în a nu favoriza o tabără sau alta, atît în gravurile sale cît și în cariera sa oficială, graba sa de a reveni ori de cîte ori îi era cu putință, la subiectele mai neutre, sînt tot atîtea elemente din care putem conchide că Goya nu a găsit în acest război un subiect care să-i îngăduie a-și elibera spiritul, cum o făcuse cu *Capriciile*. Mai curînd este vorba, pentru el, de o temă care a exercitat asupra geniului său o atracție irezistibilă.“ [2]

În alte cazuri, mesajul *Dezastrelor*, considerat, cum și este, lipsit de echivoc, ajungea un argument în favoarea sentimentelor reale ale pictorului; aici, dimpotrivă, mesajul *Dezastrelor*, receptat ca ambiguu, este pus în relație cu comporta-

[1] *Ibidem*, p. 153.

[2] *Ibidem*.

mentul — efectiv incert — al lui Goya. Richard Schickel subliniază grija apologeților lui Goya de a identifica uniformele soldaților din planșele lui Goya cu uniformele armatei lui Napoleon. Fără a face apologia lui Goya, credem totuși că aceste uniforme nu ridică dificultăți speciale de identificare. Cu siguranță însă că Schickel a avut la dispoziție o bibliografie diferită de a noastră căci ceea ce ne-a frapat atenția sînt tocmai frecventele susțineri ale diferiților analiști cu privire la imprecizia uniformelor soldaților din *Dezastre*. Contradicția pe care o semnalăm este cît se poate de grăitoare pentru că, în funcție de ipoteza urmărită, aceste uniforme *sînt* franceze sau *nu sînt* franceze.

În sfîrșit, să remarcăm din nou că în cadrul războiului real spaniolii au arătat o cruzime înspăimîntătoare, chiar dacă explicabilă. În cadrul planșelor *Dezastrelor* însă, acest element este practic absent; nu vedem altceva decît bărbați și femei care suferă agresiuni, se apără, fug, luptă, își îngrijesc rănițiii sau își îngroapă morții. Potrivit părerii lui Michel Castillo „El nu s-a așezat nici de partea, nici împotriva lui Joseph Bonaparte, al cărui portret l-a făcut, și dacă în noaptea din 3 spre 4 mai s-a dus la colina del Príncipe Pío, dacă și-a așezat șevaletul în mijlocul patrioților împușcați, nu este de dragul politicii, este numai spre «a vedea». Pentru a fixa Moartea."[1]

Jean Babelon dezvoltă o idee asemănătoare: „Dar să ne păzim a-i împrumuta lui Goya felul nostru de a gîndi (...) A fost oare Goya ceea ce se cheamă un *afrancesado* sau un rezistent? (...) Este oare patriotul acela care se emoționează în fața sîngeroaselor priveliști de la Puerta del Sol, în 3 mai, sau este filozoful amar care contemplă sminteala fără leac a lumii. Ultimul lui cuvînt nu este cel gravat de dalta sa: *Nada* (nimic). Nu, nu tocmai, căci lucrul la care nu ar putea renunța este pictura."[2] Goya, care pictează cu aceeași convingere pe toți și din punct de vedere profesional împărtășim fără rezerve părerea aceasta, urmărește cu scepticism amuzat capriciile Fortunei. Fernando al VII-lea are dreptate să-l amenințe o clipă cu ștreangul, pictura este unica sa filosofie: „Cu alte cuvinte nu pare deloc că Goya ar fi participat într-adevăr la evenimentele al căror martor s-a constituit, cel puțin nu a optat niciodată, în sensul politic sau social al cuvîntului."[3]

În fond, ceea ce constatăm este că numeroși autori din epoci și țări diferite, între aceștia nume celebre ale criticii de artă, au afirmat de o manieră explicită că Goya refuză să distingă între agresori și agresați, că mesajul operei a fost conceput înadins, și din capul locului, ca abstract, fără legătură directă cu războiul franco-hispanic.

Accente decurgînd dintr-o atare concepție au putut fi întîlnite în paginile de mai sus. Să vedem însă argumentările cele mai elaborate pe care le-am identificat în bibliografia accesibilă nouă, urmărind totodată punctul spre care converg și care nu întotdeauna este arătat cu claritate de către susținătorii acestei idei. Astfel, Elie Faure afirmă cu privire la uniformele soldaților francezi reprezentați în scenele suitei: „Ele sînt nu numai prost ajustate dar totodată cît se poate

---

[1] Michel del Castillo, *Peintre de lui-même*, în *Goya*, Hachette, Paris, 1962, p. 46—47.

[2] Jean Babelon, *Peintre de roi*, *loc. cit.*, p.158; masacrul din piața centrală s-a produs în 2 mai

[3] *Ibidem*, p. 158—159.

XXIV. Desen preparatoriu pentru gravura 23(14) din suita *Dezastrelor*

de aproximative — neavînd decît o foarte îndepărtată relație cu ținutele autentice — putînd să corespundă oricărui popor, făcînd să țîșnească din invizibil o nu știu ce armată permanentă de sadici și de călăi, multiplicînd astfel groaza și oroarea dramei"[1]. Comentariul introduce imediat un alt element, forțat să probeze în sensul opiniei autorului: „peisajul sumar, de exemplu, este construit din indicații abia schițate, uneori aproape abstract — dar prin aceasta impunînd o atmosferă încă și mai înfricoșătoare tragediei eterne, în afara timpului, aproape în afara locurilor, care marchează sufletul omului.[2]"

Este o interpretare foarte modernă, în plus de mare frumusețe, dar singurul lucru care contează cu adevărat este de a ști dacă ea descifrează corect intenția lui Goya. Riscurile care decurg de aici devin cît se poate de evidente din perspectiva celor cîteva pasaje pe care le reproducem în continuare. Așa de pildă, Pierre Paris afirmă: „de multe ori Goya știe să abstragă din realitate nenorocirile zilei: observatorul se face poet și filozof dureros: nu mai există francezi, nu mai există spanioli, ci doar oameni căzuți pradă nebuniei sîngeroase care-i face să se izbească în lupte fratricide.[3]"

Textul albumului apărut la Moscova în urmă cu cîțiva ani propune de asemenea o viziune abstractizantă și generalizatoare, deși patriotismul lui Goya nu face nici o clipă obiect de îndoială. Este citat mai întîi Guttuso, aici în postură de critic, care vede în *Dezastre* evenimente ce pot fi biblice, ale Evului Mediu, ale Renașterii și așa mai departe, pînă în zilele noastre, cînd sînt evocate atrocități ale celui de al doilea război mondial sau ale războaielor imperialiste de agresiune și de reprimare a luptei popoarelor pentru independență națională. După care, textul susține explicit: „Marea importanță a suitei lui Goya a fost recunoscută încă de la jumătatea secolului al XIX-lea. De aici și noua sa denumire în ediția din 1863 — laconică — *Dezastrele războiului*. A fost eliminat numele lui Bonaparte, care lega ciclul de un anumit eveniment istoric. Acum a devenit simplu, «războiul», orice «război», indiferent de locul unde se petrece. Laconismul noii denumiri a extins și adîncit infinit semnificația seriei. După toate aparențele tocmai o astfel de înțelegere a ciclului a stat în intenția artistului. El a introdus figuri simbolice, luate din realitatea de fiecare zi. Menirea lor este înțelegerea profundă a evenimentelor.[4]"

---

[1] Elie Faure, *Les desastres de la guerre*, Paris, 1966, p. 23.

[2] Ibidem, p. 24.

[3] Pierre Paris, *Pour mieux connaître Goya*, în „Revue des deux mondes", noiembrie 1923, p.892.

[4] Fransisko Gojja (Francisco Goya), *Bedstvija voiny*, Moscova, 1973.

În a doua ediție a valoroasei sale lucrări, Valeriano Bozal trece în revistă aspectele complexe și contradictorii ale Spaniei războiului de independență pentru a afirma apoi răspicat: „Nu știm cu certitudine pentru care din cele două (tabere) înclinase Francisco de Goya. S-ar părea că operele pe care le-a realizat pentru «regele intrus» au fost mai curînd obligații ale funcției sale decît altceva și în tot timpul dominației (străine) el a dus o viață publică foarte retrasă. În orice caz, mai important este decît să facem presupuneri cu privire la opiniile personale ale artistului, să recurgem la pictura sa, spre a vedea cum se reflectă aceste opinii în operele epocii respective.“[1] Este oare posibil ca un lucru neclar însine să devină mai clar ca urmare a reflectării lui? Să vedem însă la ce rezultate ajunge Valeriano Bozal în urma investigării creației lui Goya, care ar trebui să constituie, potrivit părerii sale, o oglindă propice pentru descifrarea opiniilor personale ale artistului: „Aici ne întîmpină, însă, o mare surpriză căci, dacă este sigur că el nu arată vreo simpatie pentru francezi, atunci aceasta nu pare să fie excesivă nici pentru patrioți. Ceea ce a văzut în război este nu lupta între două fracțiuni ci violență și cruzime, mizeria umană și josnicia, zdrobirea nevinovatului, dezolarea și exterminarea.“[2] Cum altfel oare trebuia să procedeze Goya spre a-și arăta simpatia pentru partizanii spanioli?

Este foarte posibil ca mesajul operei să apară ca adresat *urbi et orbi*, prezentului său și viitorului. În ceea ce privește însă atitudinea lui Goya în fața

XXV. Desen preparatoriu pentru gravura 60(31) din suita *Dezastrelor*

temei abordate, esențial este de a identifica în realitatea tabloului sau a gravurilor pe făptuitorii respectivelor barbarii.

Alt mare istoric al artei, l-am numit pe Lafuente Ferrari, scrie despre *Dezastre*: „Reacția goyescă va fi o rapsodie de motive pe care au încălecat acum cei patru călăreți ai Apocalipsului. Omul este o marionetă pe care o manevrează, potrivit capriciului lor, forțele istorice și sociale: un călău sau o victimă. Și acei ce nu se resemnează la a fi victime devin la rîndul lor călăi de îndată ce o pot face: rezistenți ale căror reacții defensive conduc la cele mai rele cruzimi. Goya vede în poporul său o victimă, nu o victimă resemnată ci un animal încolțit care se apără cum poate, dincolo de orice lege morală sau omenească“[3]. Se pot recunoaște însă toate aceste lucruri în planșele *Dezastrelor*? Călăii sînt soldații trupei de ocupație care ucid,

---

[1] Valeriano Bozal, *Historia del Arte en España*, Ediciones Istmo, Madrid, 1973, p. 24—25.
[2] *Ibidem*, p. 25—26.
[3] Enrique Lafuente Ferrari, *Goya, Gravures et lithographies*, Arts et métiers graphiques, Paris, 1961, p. XIV.

siluiesc, incendiază, distrug și jefuiesc, care împing ura pînă dincolo de orice limită răzbunîndu-se pînă și asupra cadavrelor. Ni se va spune că și spaniolii fac la fel, ceea ce este perfect adevărat, dar nu în scenele suitei. Lafuente Ferrari crede însă că „Valoarea excepțională a *Dezastrelor* vine tocmai din faptul că această serie gravată nu este făcută spre a servi patriotismului“ [1] Cum altfel ar fi trebuit să procedeze Goya spre a se spune despre el că a realizat o operă mărturisind simțăminte patriotice?

Într-un extrem de interesant studiu consacrat geniului goyesc, același autor revine asupra *Dezastrelor* într-o analiză care nu risipește impresia apăsătoare de incertitudine. Reluînd nu numai tonul, dar și direcțiile interpretative ale lucrării anterioare, una din numeroasele pe care le-a închinat lui Goya, autorul se dovedește o dată în plus a fi perfect conștient de împrejurarea decisivă că spaniolii *Dezastrelor* sînt, așa cum s-au arătat și în realitatea istorică, o armată risipită pretutindeni, care crede într-o victorie ce pare imposibilă, care luptă fără alt steag decît o cămașă murdară și peticită, fără altă glorie decît o moarte anonimă. Noi vedem aici expresia eroismului suprem, căruia Goya îi aduce omagiu. Cele ce urmează nu ne îndreptățesc la o concluzie prea clară. „El nu eroizează războiul: sîngeroasa lui cronică este așa cum Mayer a remarcat-o o cronică fără eroi. Nici măcar nu ne poate spune că *Dezastrele* sînt opera unui patriot exaltat.“ [2]

Fapt deosebit de interesant, în cea mai recentă lucrare pe care Lafuente Ferrari a consacrat-o lui Goya[3], scenele *Dezastrelor* sînt însoțite de ample comentarii cu caracter istoric și trebuie să spunem că sensul comentariilor este de rîndul acesta cît se poate de adecvat sensului planșelor corespunzătoare. Vedem aici dovada cea mai concludentă că ori de cîte ori problema sfîșierii ideologice a Spaniei în anii războiului este ocolită și odată cu ea și comportamentul ezitant al pictorului, semnificația autentică a suitei *Dezastrelor* se impune în chip firesc.

Jean François Chabrun dovedește o cunoaștere amănunțită a vieții și operei pictorului. Comentariile sale sînt de mare preț pentru înțelegerea ciudățeniei epocii pe care Goya a trăit-o și a ilustrat-o și, inevitabil, circumscrierea semnificației scenelor de război ale artistului spaniol îl preocupă într-un grad foarte înalt: „Cele optzeci și cinci de planșe ale *Dezastrelor* și celelalte opere care le completează nu sînt decît o lungă suită de interogații asupra temeiului acelor raționi obscure ce supraviețuiesc calculelor de interes, logicii și morții.[4] Așadar, un mesaj filosofic, după cum înțelegem și din următoarea referire la *Dezastre*. „Pentru că războiul nu este decît moarte în mod stupid prefabricată, el îngăduie lui Goya să-și pună singura problemă care îl obsedează: aceea a morții pur și simplu“ [5]. Firește, însă, că a descoperi virtuțile filosofiei atunci cînd țara piere și ai de găsit răspuns la cîteva probleme cît se poate de concrete, nu poate fi decît lucru suspect. Este probabil ce crede și autorul, pentru că, după ce reproduce

---

[1] *Ibidem*, p. XV.

[2] Enrique Lafuente Ferrari, *L'évolution de son génie*, par..., în *Goya*, Hachette, 1964, p. 202.

[3] Enrique Lafuente Ferrari, *El mundo de Goya en sus dibujos*, Ediciones Urbión, Madrid, 1979.

[4] Jean-François Chabrun, *op. cit.*, p. 193.

[5] *Ibidem*, p. 194.

un citat din Malraux reprezentînd un fel de actualizare mai mult sau mai puțin forțată a chestiunii, adaugă: „Ar fi absurd să se pretindă că gravînd și desenînd *Dezastrele*, Goya, influențat de împrejurări politice precise „nu a luat poziție", chiar dacă acest angajament, strict individual în vremea sa, nu avea să servească apărării și proslăvirii poporului spaniol decît mult timp după terminarea luptei. Mai mult decît atît, Goya a dat un sens acestei lupte și l-a gravat o dată pentru totdeauna în direcția sentimentului general: este prin intermediul lui, mai curînd decît prin intermediul povestirilor martorilor și a analizelor istorice, că posteritatea va trage învățămintele pe care trebuie să le tragă. Angajament prin urmare, dacă vrem, dar angajament nesistematic, aproape involuntar și cu efect retroactiv."[1]

Pasajul acesta afirmă de o manieră deschisă mesajul patriotic al *Dezastrelor* — adică eroismul poporului spaniol în lupta pentru apărarea patriei. Concluzia lui Chabrun este totuși alta: „Nu, nu din prudență Goya a îmbrăcat pe soldații ucigași în uniforme care amintesc doar vag uniformele franceze. Ci pentru că în ceea ce îl privește e vorba de cu totul altceva decît o istorie locală. Mult mai mult decît un strigăt partizan, *Dezastrele apar* ca un rechizitoriu contra obligației de a se alătura uneia din părți. (...) Surditatea sa îl scapă de argumentele de complezență care n-ar fi lipsit să-i fie din belșug înfățișate de către o parte sau alta. El nu va putea să se scalde în sentimentul de unanimitate pe care îl procură comuniunea dintre apărătorii — fericiți sau nefericiți — ai unei «cauze juste» Sfîșiat între călăi și martiri, exact în momentul în care toți istoriografii săi se pun de acord spre a afirma că «începînd de aici înainte se va identifica cu soarta patriei sale», începe marea sa aventură, aventura în mijlocul mulțimii, a unui colos solitar."[2]

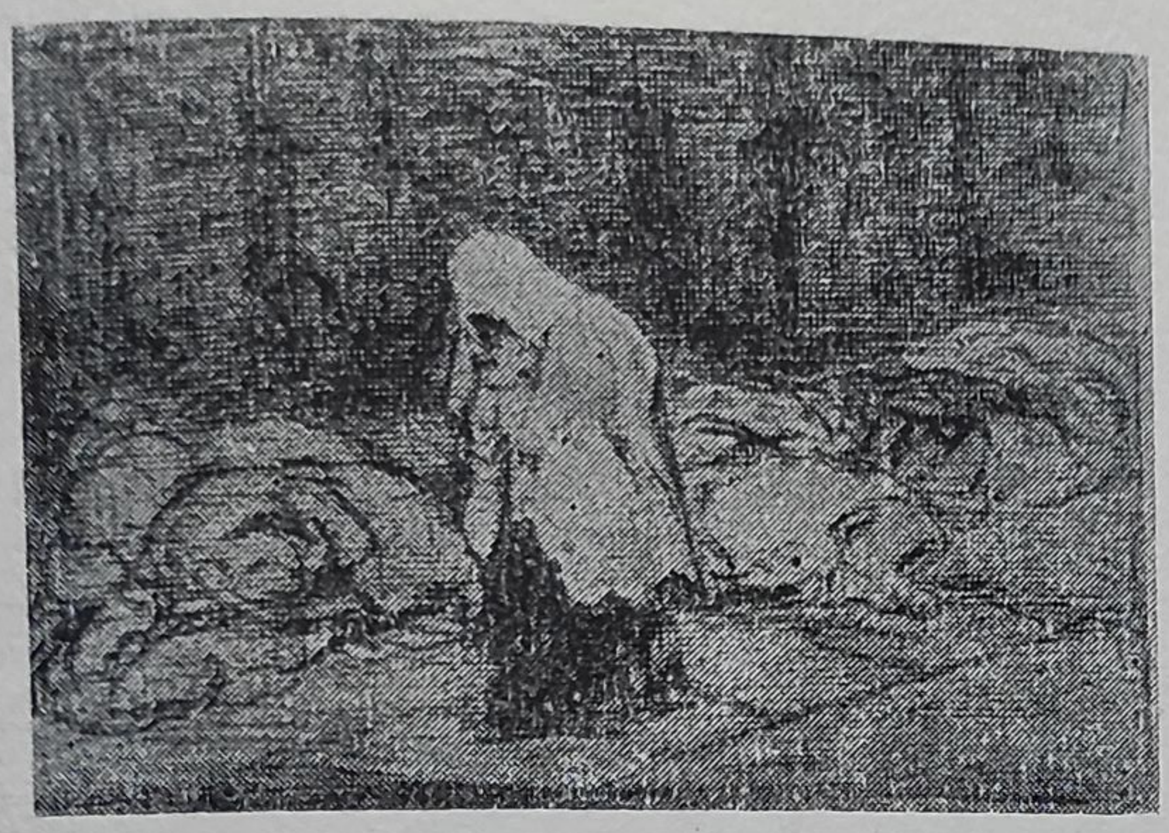
Așadar, acest colos solitar nu se identifică totuși cu soarta patriei sale, cu sentimentul general, cum anterior se susținuse. Antagonismul atît de complicat al taberelor, aparținînd unei realități în care nimeni nu are toată dreptatea de partea sa, este proiectat în cele din urmă în realitatea operei. Muncit de dilemă, ni se spune, Goya găsește o a treia cale, a singurătății contemplative. Fără o excelentă cunoaștere a istoriei parioadei și a vieții pictorului, opera sa, sîntem siguri, nu ar putea primi o asemenea concluzie.

Paul Guinard se apleacă mai întîi asupra existenței lui Goya, într-o formulare ce poate fi acceptată fără inconvenient: „Dar drama războiului de independență, care mătură această societate, tulbură, de asemenea, orizontul spiritual al lui Goya. Drama lui este aceea a tuturor prietenilor săi liberali și reformatori: fie că este Joseph Bonaparte, «regele intrus», acela care vine să realizeze programul lor, fie că este rezistența populară aceea care îl condamnă la a se impune «prin fier și sînge», aici aflăm originea unei sfîșieri reflectate de ezitările lui Goya; rămas pictor al regelui, făcînd, cînd ocazia se prezintă, portretul militarilor francezi (generalul Guye și fiul acestuia) — vizita în Aragonul natal între cele două asedii ale Zaragozei (iarna, 1808—1809) îi umple memoria de imagini obsedante: *guerrillas*, distrugeri, schingiuiri."[3] În pasajul imediat următor,

[1] *Ibidem*, p. 195.

[2] *Ibidem*, p. 198.

[3] Paul Guinard, *Les peintres espagnols*, Librairie générale française, Paris, 1967, p. 364—365.



XXVI. Desen preparatoriu pentru gravura 62 din suita *Dezastrelor*

considerentele relative la viața pictorului se prelungesc direct și fără circumstanțiere, asupra celebrei suite de gravuri: „Ele (imaginile) nutresc acele *Dezastre ale războiului* care sînt opera principală — inedită pînă în 1863 — a lui Goya, în decursul a șase ani de război. Titlul cheamă apropierea cu *Mizeriile războiului* de Callot: cele două serii de gravuri se situează la polii opuși ai artei: împrăștierea episoadelor, tehnica minuțioasă a lui Callot par mărunte în fața acestei concentrații masive de mari porțiuni de alb și de negru. Aici, monotonia scenelor atroce — lupte corp la corp, execuții, prizonieri spînzurați, trași în țeapă, femei batjocorite, morți îngrămădiți în care și conduși la groapa comună — răspunde unei gîndiri profunde, care depășește luările de poziție politică: aceea a cruzimii omului, aceea a absurdității masacrelor: «Pentru ce...» este leitmotivul ironic sau dureros care în mod constant (sic) revine.“[1]

Că Goya și-ar fi propus să denunțe în exclusivitate cruzimea umană, indiferent de tabăra care o generează, este un lucru mai mult sau mai puțin rezonabil. Dar, iată că, decenii de-a rîndul, o parte a criticii a susținut, și continuă să o facă, ipoteza unui Goya care înfățișează cruzimea umană tocmai pentru că intră în rezonanță cu ea, el însuși avînd o natură crudă, înclinată spre bestialitate.

Astfel, afirmă René Schwob „Nu este din întîmplare că el ilustrează ororile războiului, ci din înclinație“, adăugînd apoi că îl simte pe Goya foarte asemănător lui Baudelaire, lucru cu care putem fi de acord cît privește însă ideea modernă a concepției artistice.[2]

Elie Faure susține și el că Goya „E indignat ca un sfînt, dar are sadismul torturii; iar cînd spune: «Am văzut asta», în fața membrelor smulse, a trunchiurilor decapitate, a capetelor spînzurate de ramuri, ne arată un suflet de călău...[3]

Într-un sens asemănător pledează și Malraux: „Scenele de război sînt adevărate viziuni(...) sînt fantasme. Dacă artistul merge spre diavol... se întîmplă ca și diavolul să vină spre el“.[4] Ilustrul om de cultură circumstanțiază apoi această idee, arătînd că „Pînă la război, predica lui Goya fusese timidă. Justificată prin atrocitățile într-o lume în care creștinismul nu mai e decît un decor, ea distruge acest decor așa cum primii mari sculptori creștini respingeau arta antică. Ca și ei, Goya vrea să regăsească limbajul sacru. Acesta e pentru el dialogul cu destinul iar cu-

---

[1] *Ibidem*, p. 365.

[2] René Schwob, *Profondeurs de l'Espagne*, Bernard Grasset, Paris, 1928, p. 27.

[3] Elie Faure, *Istoria Artei*, Arta modernă, partea întîi, Editura Meridiane, București, 1970, p. 363.

[4] André Malraux, *Saturn. Eseu despre Goya*, Editura Meridiane, București, 1970, p. 52.

vintele de care dispune sînt ale diavolului...“[1]. Alt ilustru critic şi istoric al artei, ne-am referit la Marcel Brion, este de părere că „oricît de puternic ar apare naţionalismul pictorului atunci cînd reprezintă dramaticele zile madrilene din mai 1808, Napoleon şi francezii figurează în aceste picturi şi în planşele din *Dezastre* ca nişte instrumente diabolice ale fatalităţii. Omul fiind rău în mod radical, cum s-ar putea ca o armată, oricare ar fi ea, să facă excepţie de la această regulă. Felul în care căuta trăsătura animalică de pe chipul omenesc, exagerarea bestialităţii din fizionomia duşmanului urît, vădesc acea pasiune populară ce-l răscoleşte şi-l tîrăşte cu ea, acea duşmănie instinctivă a oamenilor simpli care nu se întreabă de ce urăsc. Poziţia politică a lui Goya nu-i decît un aspect al filosofiei sale de viaţă, al cărui pesimism izvorăşte din sentiment, nefiind conceput şi enunţat dialectic.“[2]

Interpretările deformatoare ale ansamblului creaţiei goyeşti se răsfrîng în mod inevitabil asupra *Dezastrelor*, după cum înţelegerea eronată a semnificaţiei unor scene ori a suitei însăşi alimentează la rîndul ei aceste interpretări. Iată de pildă cîteva aprecieri ieşite tot de sub pana lui Marcel Brion, care după un periplu prin opera lui Goya ajunge la *Dezastre*: „Chipul omenesc, în stare să exprime atîta noblеţe şi atîta frumuseţe, s-a schimbat într-o mască delirantă, obscenă, imbecil ironică, pe care rîsul are violenţa sfîşietoare a unui strigăt de deznădejde. Acest rîs de nebuni, de schingiuitori care se desfată cu suferinţele victimelor, însăşi schimonoseala de moarte a acestor victime,

XXVII. Desen preparatoriu pentru gravura 68 din suita *Dezastrelor*

totul afirmă, cu stăruinţa obsesiei, că singurul lucru real este neantul. *Nada*: scheletul din *Dezastrele războiului* ridică piatra propriului său mormînt, pentru a scrie cu vîrful degetului, în pulberea osemintelor, acest mesaj funest al lumii de dincolo, ce rezumă toată gîndirea lui Goya. Şi pentru că nimic nu există, totul are aceeaşi semnificaţie şi aceeaşi valoare.“[3] Vorba Eclesiastului, deşertăciunea deşertăciunilor...

Iată acum, de asemenea în viziunea lui Marcel Brion, o integrare explicată a celebrei suite de gravuri goyeşti în aşa-zisul infern al pictorului: „În lumea lui Goya din «maniera neagră» şi în gravuri — *Disparates*, *Dezastrele*, *Capriciile* — în litografia *Colosului*, singurul locuitor al unui univers pustiu, fiecare individ în parte poate fi fantomă, diavol sau vrăjitor. Zidit în tăcerea impusă de surzenie, el pare izolat de frumuseţea universului şi ai spune că e orb în faţa ei. Toate simţurile îi sînt îndreptate spre neliniştita lui fiinţă lăuntrică, unde s-au cuibărit

---

[1] *Ibidem*, p. 58.
[2] Marcel Brion, *Pictura romantică*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1972, p. 101—102.
[3] Marcel Brion, *Arta fantastică*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1970, p. 142.

halucinaţiile, iar înfăptuirile cele mai nevinovate îşi mărturisesc apartenenţa la infern".[1]

Faţă de comentariul pe care o autoritate de talia lui René Huyghe îl adresează *Dezastrelor* îţi vine a crede că nu în mod excepţional ci de regulă bunul simţ este un prost sfătuitor, nedemn de a fi urmat: „Ce poate fi mai natural, vor spune spiritele mărginite sau pozitive. Goya suferă în patriotismul său din pricina ocupaţiei franceze; este revoltat de suferinţele poporului său. E şi asta adevărat. Dar cu cîtă plăcere profită el de această ocazie spre a da cale liberă poftelor sale de mare carnasier. Din nou sîngele curge în valuri: soldaţii francezi violează, asasinează, torturează, ucid copiii în braţele mamelor şi smulg femeile din braţele soţilor. Şi iată-i apoi cum, prinşi într-o ambuscadă oarecare, au devenit, la rîndul lor o pradă: mădularele lor smulse, însîngerate sînt agăţate, înfipte în ramurile rupte ale copacilor care par a se înălţa pentru a schingiui mai bine cadavrele".[2]

Pe lîngă opiniile reproduse mai sus, relevarea, de către diferiţi critici, a aşazisului ateism goyesc apare ca un odihnitor loc comun. Şi despre ce ateism poate fi vorba cînd Malraux observă mai întîi că „Abia dacă uniforma soldaţilor francezi e franceză" adăugînd apoi că pe Goya „îl fascinează... tot ce-l acuză pe Dumnezeu."[3]

Nimic în cuprinsul suitei de gravuri nu justifică o asemenea părere. M.I. Şahnovici crede şi el că *Dezastrele* au adus în faţa lui Goya chestiunea cauzei nenorocirilor pe care poporul Spaniei a trebuit să le îndure. Şi, opinează autorul, deşi Goya nu poate găsi un răspuns complet şi cu adevărat dialectic, el are meritul însemnat de a fi respins explicarea religioasă a evenimentelor. Astfel, după ce susţine că *Dezastrele* învinuiesc pe „Atotputernicul Dumnezeu" care a admis asemenea atrocităţi, criticul citat precizează că această suită arată un sens ateist, ce denunţă credinţa în milostenia lui Dumnezeu şi în lumea de apoi.[4] Ne îndoim de veridicitatea unei atari interpretări, în ciuda faptului că Şahnovici rămîne strict în limitele adevărului observînd orientarea anticlericală a unor planşe.

Pe cît se vede, Goya a plătit preţul sensibilităţii sale moderne nu doar prin ratarea tuturor concursurilor la care a participat, nu doar printr-o ascensiune lentă sau printr-o violentă ceartă cu pictorul Francisco Bayeu, cumnatul şi o vreme superiorul său ierarhic. Preţul cel mai mare pare a-l plăti *post-mortem* unora dintre criticii săi.

Un curios fenomen critic

Criticul *Dezastrelor*, în mod explicabil, este obligat să-şi întemeieze analiza pe cunoaşterea amănunţită a evenimentului care a inspirat această capodoperă. Să vrea şi n-ar putea altfel pentru că războiul de independenţă a Spaniei este în egală măsură un capitol important atît al vieţii, cît şi al operei lui Goya. Ori de unde ar începe şi indiferent de sensul în care se va îndrepta, înţelegerea *Dezas-*

[1] *Ibidem*, p. 143.
[2] René Huyghe, *Les Puissances de l'image*, Flammarion, 1965, p. 130.
[3] André Malraux, *op. cit.*, p. 54.
[4] M.I. Şahnovici, *op. cit.*, p. 222—226.

trelor va trece invariabil prin cunoașterea în profunzime a războiului franco-hispanic. Dacă evenimentul în discuție ar fi adus față în față, într-o confruntare de tip tradițional, pe francezi și pe spanioli, am fi putut nota pe aceștia din urmă, după criterii în general admisibile, cu semnul +, ca agresați, constrînși la rezistență. Atitudinea lui Goya, cetățenească și artistică, oricare ar fi fost ea, nu ar fi ridicat probleme speciale de interpretare. Dar spaniolii înșiși apar divizați, chiar dacă în tabere de mărimi și importanțe diferite. Notarea cu semne opuse a acestei diviziuni apare însă ca inoperantă pentru că nu toți „colaboraționiștii" sînt, în acest caz anume, simpli oportuniști sau trădători. În tabăra pro-franceză există, cu argumente temeinice, patrioți autentici. La fel de nepotrivită ar fi notarea taberei anti-franceze cu un unificator semn +, în virtutea doar a opozantului comun. Reacționari care vor să salveze țara de relele ocupației spre a o supune apoi relelor absolutismului, cu nimic inferioare, au în comun cu liberalii doar lupta de eliberare. Doi spanioli, oricare ar fi ei, pot opta pentru oricare din tabere, din rațiuni opuse, dar la fel de patriotice, și acesta este paradoxul; după cum pot refuza să se angajeze, din prudență sau din neputința de a depăși o dilemă de proporții naționale. Se adaugă aici un element decisiv, conducînd către o confuzie în majoritatea cazurilor inevitabilă: în mod obiectiv, atitudinea lui Goya în anii războiului a fost contradictorie. În consecință, el va fi alăturat în cele din urmă uneia din tabere, sau va fi așezat, pur și simplu, deasupra lor. Dar și opera sa corespunzătoare evenimentului în discuție, operă de certă originalitate, foarte frapantă, cere o interpretare, nu numai estetică, dar și logică, politică în cele din urmă. Către cine și-a îndreptat artistul simpatia în exercițiul funcției sale creatoare? Evident, se poate proceda și în sens invers, adică dinspre operă spre biografie, după cum am arătat mai sus. Esențial este că problema atitudinii lui Goya față de realitatea istorică — războiul *Dezastrelor* — trăiește în atenția criticului concomitent cu problema atitudinii lui Goya față de realitatea artistică — *Dezastrele războiului* și alte realizări ale sale pe aceeași temă. În momentul elaborării concluziilor, fascinanta personalitate a artistului începe să „medieze" între cele două tipuri de realitate atît de diferite care, inevitabil, ajung față în față și sînt receptate nu pe rînd, ci concomitent și una prin raport cu cealaltă. Viața omului — neclară — va trebui să mărturisească pentru opera artistului, care de altfel necesită o interpretare. Invers, opera artistului va trebui să mărturisească pentru viața omului. Și în fiecare dintre ele, viață și operă, există două războaie foarte diferite, subliniem lucrul acesta, din care criticul va tinde involuntar să facă unul singur. Realitatea istorică este proiectată în opera de război a artistului, *Dezastrele* la loc de frunte, îmbogățind realitatea artistică cu elemente care în mod obiectiv nu există acolo. Invers, opera de război a artistului este proiectată asupra realității istorice, obținîndu-se o imagine despre Goya așa cum criticul și-o dorește și care, la rîndul ei explică opera lui Goya așa cum criticul o vede. Așezînd față în față omul și artistul, viața și opera, realitatea istorică și realitatea artistică, se produce astfel un straniu fenomen de oglindire dublă, de reflectare reciprocă, se produce o *recurență*. Există, evident, între categoriile sus arătate o anumită relație care se cerea a fi identificată, dar în mod real o

astfel de oglindire nu există. Recurența aceasta este deci imaginară, instalîndu-se doar la nivelul actului critic astfel conceput. Prin urmare, din perspectiva interpretării vieții,în bibliografia chestiunii imaginea despre omul Goya apare nu ca o *constantă*, ci ca o *variabilă*. Dar, între omul care a trăit drama războiului și artistul care a reprezentat-o, se crede că nu poate exista un divorț. În consecință, semnificația operei de război devine ea însăși o *variabilă*, ceea ce explică nu numai divergența de opinii, în ansamblul criticii, dar și ezitările, retractările, contradicțiile prezente în cadrul analizei efectuate de unul și același exeget. Și, lucru ciudat, extrem de frecvent criticul de artă începe prin a comenta *Dezastrele războiului*, sfîrșind prin a povesti războiul *Dezastrelor*, cu imposibila lui ecuație istorică.

Fenomenul acesta perturbator se instalează de fiecare dată cînd identificarea atitudinii lui Goya față de războiul de independență, adică definirea patriotismului său, care preocupă critica goyescă în mod obsesiv, de peste un secol, se impune atenției exegetului din perspectiva dublă a vieții și a operei. O foarte largă categorie de critici descifrează corect mesajul suitei, pentru că, și după părerea noastră, este riguros exactă susținerea potrivit căreia simpatia lui Goya se adresează, în *Dezastrele războiului*, eroilor anonimi ai luptei de rezistență. Niciodată însă nu vom putea afla, privind suita aceasta, cu o cronologie de altfel atît de incertă, ce anume gîndea omul Goya despre problematica evenimentului foarte complicat care a fost războiul de independență.

La o analiză atentă se dovedește că, pe de o parte, neclaritatea atitudinii picpictorului față de război, ca fenomen social-

XXVIII. Desen preparatoriu pentru gravura 71 din suita *Dezastrelor*

politic, este un *fapt real*, după cum, pe de altă parte, neclaritatea atitudinii sale față de război, ca temă artistică, este un *fapt ireal*. *Concluzia generală ar fi următoarea: dacă poziția omului în timpul războiului nu poate să devină clară din cauza* Dezastrelor, *atunci poziția artistului față de* Dezastre *nu poate să devină neclară din pricina poziției sale în timpul războiului*. De asemenea, esența progresistă a gîndirii artistului rămîne un lucru incontestabil, dar pretenția de a se face din Goya un spirit revoluționar, socialmente vorbind, este în dezacord cu faptele. Susținerea potrivit căreia Goya înțelege rolul istoric al maselor este — credem — o licență istorică. Goya e revoluționar, dar nu pe terenul ideologiei, ci al esteticii. Oricît de evidentă ar fi în opera sa influența ideilor Franței luministe și revoluționare, această influență este totuși foarte departe de a face din artist ceea ce îndeobște se cheamă un revoluționar. Și dacă poporul apare în opera lui Goya de o manieră frapantă, faptul se datorește cum spuneam, în primul rînd unei revoluții de ordin estetic. Fără această revoluție suita nu ar fi existat sau ar fi

arătat cu totul altfel, probabil asemănător atîtor altor opere contemporane, în care războiul generalilor nu lasă loc războiului poporului şi în care convenţia artistică a epocii proliferează imaginea tradiţională a războiului.

Poporul *Dezastrelor*, prin grupusculele de partizani, este un popor eroic, dar totuşi nu este poporul suveran al Franţei revoluţionare, capabil să urce în înaltul eşafodului pe „cetăţeanul Capet“, pînă mai ieri monarh de drept divin. Este adevărat că masele scriu istoria cu sudoarea şi sîngele lor dar e greu de crezut că Goya ar fi conştientizat acest lucru. În orice caz, nu o putem dovedi şi dacă am face-o, atunci negreşit s-ar cuveni să găsim un loc acestui artist în istoria gîndirii politice europene.

După opinia noastră, Goya s-a mărginit la a înfăţişa o parte a lucrurilor pe care el le văzuse sau despre care i se povestise. Concepţia sa, într-adevăr revoluţionară despre artă, a îngăduit o impresionantă transfigurare artistică a acestei părţi de realitate istorică asupra căreia şi-a fixat atenţia.

O altă categorie de critici realizează o receptare incorectă a mesajului, totuşi clar, al suitei *Dezastrelor*. Dacă în cadrul precedentei categorii, anumiţi exegeţi transferau caracterul revoluţionar, din punct de vedere estetic, al artei lui Goya, în domeniul politicului, oferindu-ne un Goya revoluţionar, aici sensibilitatea modernă a operei goyeşti acţionează distorsionat, dar într-o cu totul altă direcţie. Astfel, critici de marcă propun ipoteza unui Goya handicapat din punct de vedere fizic, dezechilibrat din punct de vedere psihic, care se complace în atmosfera saturată de violenţă a unui război neobişnuit şi pe care, dacă îl reprezintă în opera sa, o face din predispoziţie maladivă. Descoperirea realităţii în ipostaza cea mai amară, flagelul războiului, este consecinţa unui accident, boala pictorului, iar nu a unei curajoase înnoiri întăptuite pe tărîmul artelor plastice. În această optică este cercetată seria de gravuri a *Dezastrelor*, căutîndu-se în scenele suitei semnele presupusei cruzimi a autorului. Pe de o parte, războiul franco-hispanic, pe de altă parte, viziunea modernă a artistului, pot furniza argumente pentru o asemenea interpretare. Aici fenomenul perturbator de care vorbeam acţionează în primul rînd între o biografie deformată de legenda goyescă şi o operă rău înţeleasă, în al doilea rînd între realitatea istorică — războiul *Dezastrelor* — şi realitatea artistică — *Dezastrele războiului*.

Alţi critici, la fel de prestigioşi, nu cred a recunoaşte în planşele lui Goya un război concret, cel franco-hispanic, ci un război abstract, care s-ar putea întîmpla oricînd şi oriunde, între combatanţi a căror „naţionalitate“ nu mai prezintă nici un interes. Goya ar fi reprezentat nu războiul de independenţă a Spaniei ci *RĂZBOIUL*, pur şi simplu. Elemente care ţin în mod strict de estetica modernă a suitei goyeşti vor favoriza această interpretare. Reciproca oglindire la care ne-am referit se instalează foarte activ între viaţa pictorului şi opera sa, şi, mai puţin pregnant, între realitatea istorică şi realitatea artistică.

În cadrul acestei a doua categorii, departajările sînt adesea dificile, unii critici dezvoltînd puncte de vedere care cuprind elemente comune ambelor variante mai sus arătate. Esenţial este însă că, în ambele variante interpretative, mesajul patriotic al suitei este escamotat sau pur şi simplu negat, opera fiind văzută după chipul şi asemănarea omului

XXIX. Desen preparatoriu (detaliu) pentru gravura 76 din suita *Dezastrelor*.

care poate fi, pentru critic, un sadic de geniu sau un autentic artist-filosot. Ipoteza unui Goya care pictează și gravează cu sadică bucurie scene dintre cele mai atroce este absurdă și în orice caz nu merită aici o atenție specială. În schimb, este demnă de tot interesul ipoteza artistului filosof care refuză să se implice, prin intermediul artei, într-o chestiune politică vitală. Descifrarea corectă a genului de sentiment patriotic propus de *Dezastre* capătă o însemnătate fundamentală. După opinia noastră, criticii acestei categorii își imaginează că dacă omul Goya a ezitat, în mod explicabil, să opteze definitiv și clar pentru una din taberele războiului *Dezastrelor* atunci tot astfel a reacționat și artistul Goya față de *Dezastrele războiului*. Pus să aleagă între două rele care i se par la fel de mari, omul și artistul deopotrivă acuză tragismul situației și în cele din urmă se însingurează receptînd războiul, în viață ca și în artă, cu un ochi rece, obiectiv, nepărtinitor.

În ce ne privește, ni se pare evident că în mod involuntar o parte însemnată a criticii comentează nu atît suita lui Goya, cît războiul propriu-zis, nu evenimentul, așa cum Goya l-a reprezentat, ci evenimentul, așa cum el a fost. Îi sînt atribuite suitei cruzimi ale partizanilor care nu apar în planșe, sugerîndu-se că în fond actele patrioților spanioli sînt la fel de reprobabile ca cele ale francezilor. Apare drama intelectualului *afrancesado*, precum și figura odioasă a clericului care îndeamnă poporul să lupte nu atît pentru libertatea patriei cît pentru restabilirea privilegiilor feudale.

Și dacă toate acestea „apar" în gravurile suitei, introduse fiind prin comentariile criticii, *Dezastrele războiului* ajung să se identifice în mod inevitabil cu războiul *Dezastrelor*. Atunci, față de ambele realități, artistică și istorică, Goya poate avea una și aceeași atitudine echidistantă, sceptică, dezabuzată etc. Tot inevitabil, critiul urmează a se întreba ce fel de patriotism poate fi acela care nu mai distinge între victime și călăi, între agresați și agresori, între soldații francezi, străini artistului, și partizanii spanioli, compatrioți ai artistului.

Iar dacă despre uniformele soldaților din *Dezastre* criticul își închipuie că nu sînt franceze, atunci desigur că problema patriotismului nu mai are însemnătate cîtă vreme, se susține, Goya și-a propus să denunțe nu grozăviile războiului franco-hispanic, ci oroarea războiului, în general.

Pentru un filosof, generalul nu există decît prin particular, lucru pe care un

artist s-ar putea să nu-l știe, arta sa va reflecta — cîtă vreme nu este non-figurativă — în chip invariabil acest adevăr. Sigur că mesajul *Dezastrelor* are pentru noi o valoare universală. Nu era însă necesar ca Goya să conceapă un război „abstract", sub raport geografic și temporal, pentru ca mesajul suitei să ne apară ca atare. Și susținînd răspicat așa cum am făcut-o, că *Dezastrele* se raportează la anumite aspecte ale războiului franco-hispanic, nu ni se pare că faptul ar putea veni în contradicție cu valoarea universală a acestei opere de geniu. Ni se pare în schimb absurd să ne închipuim că Goya și-ar fi propus o reflectare abstractizantă și generalizatoare a războiului franco-hispanic, din care pricină ar fi născocit uniforme nemaivăzute, privindu-i pe combatanți fie la fel de rece, fie cu egală compasiune. O asemenea idee nu se putea naște în Spania de atunci nici măcar în mintea unui artist de geniu, cum fără îndoială Goya era. Este adevărat că uniformele *Dezastrelor* sînt oarecum esențializate, abstractizate, dar credem totuși că ele rămîn recognoscibile. Important este că nici nu putea fi altfel într-o serie destinată publicării și în al cărui titlu figura numele lui Bonaparte. Cavaleristul din planșa 8 — cu siguranță printre ultimele gravate și anume după definitiva retragere a francezilor — este perfect comparabil cu cavaleristul din colțul superior drept al tabloului *Doi Mai*, pictat în 1814. Or, dacă amintitul tablou era destinat să împodobească triumful lui Fernando al VII-lea, nimeni nu trebuia să fie în confuzie asupra a ceea ce pînza aceasta reprezenta. În defavoarea ideii lipsei de angajament a artistului față de războiul povestit în *Dezastre* pledează și o altă observație care, din cîte știm, a scăpat pînă astăzi perspicacității criticilor.

Pentru un număr însemnat din scenele suitei nu ne-au parvenit studiile preparatorii. Faptul este de multă vreme cunoscut, fiind menționat în toate cataloagele și analizele mai amănunțite. Ceea ce nu s-a băgat de seamă este că absolut toate gravurile lipsite de studii preparatorii reprezintă nenorociri ale războiului care aduc față în față victimele și călăii. *Deci aceste scene au un factor comun esențial: în totalitatea lor ele constituie un denunț vehement al sălbăticiei trupei de ocupație.* Elementul acesta era sortit să scape atenției analistului atîta vreme cît desenele au fost cercetate în ordinea numerelor *finale* de pe plăci, ceea ce nu spune mare lucru. Într-un moment anterior, suita avusese o altă structură și scenele ei o altă succesiune. Am avut însă curiozitatea să rînduim studiile preparatorii în ordinea numerelor scrise *cu siguranță* de mîna lui Goya și nu de o mînă străină, *chiar pe aceste desene*. Indiferent cînd și în ce scop a numerotat Goya desenele, cifrele alcătuiesc un șir uniform crescător. În concluzie, studiile preparatorii ale planșelor veștejind comportamentul soldaților francezi nu mai existau — presupunînd că existaseră vreodată — în momentul numerotării!

Dacă plăcile corespunzătoare au fost gravate în anii ocupației, ceea ce rămîne îndoielnic, faptul ar constitui o probă sigură, deci irefutabilă, de patriotism în variantă anti-franceză; dacă au fost gravate după evacuarea definitivă a Madridului, ele nu pot proba lipsă de patriotism, dar atestă în schimb dorința, chiar dacă mai tîrzie, de a se conferi un sens cît mai precis suitei Dezastrelor. *În ambele ipoteze, gravînd aceste plăci, artistul a vrut să imprime și a imprimat o semnificație antifranceză*

suitei sale, de unde şi soluţia solidară pentru desenele corespunzătoare, toate deodată inexistente ori toate deodată pierdute.

Există în mod net o determinare de ordin politic a *Dezastrelor războiului* şi faptul este verificabil atît sub raportul a ceea ce suita spune cît şi sub raportul a ceea ce ea nu spune. Determinarea politică a *Dezastrelor* reprezintă, în fond, punctul de întîlnire a două necesităţi diferite. Pe de o parte, este necesar ca ea să nu poată fi interpretată drept un act, chiar şi indirect, de proslăvire a războiului şi a restauraţiei absolutismului. Războiul a fost pentru ţară o foarte mare nenorocire, şi faptul trebuie să fie consemnat, dar pe de altă parte, seria de gravuri va trebui să ţină seama de predispoziţiile afective ale unui public şocat de un război abia încheiat. În orice caz, o asemenea serie nu putea fi publicată sub francezi. Eliminînd scenele de luptă, de jaf, de execuţii şi schingiuiri, eliminînd scenele de foamete şi de viol, nu mai rămîne nimic. Sub francezi, un alt artist ar fi putut publica o altă serie. Goya ar fi tăcut, în cel mai rău caz, căci chiar dacă *afrancesado*, sperjurul artistic nu i se potriveşte de fel.

Dezastrele războiului nu puteau fi publicate decît sub spanioli , ceea ce cu alte cuvinte înseamnă sau sub regim liberal, sau sub regim despotic. De la o ipoteză la alta distanţa este considerabilă şi suita ar fi arătat, de la caz la caz, altfel. Aici, această problemă de calitate se traduce prin excelenţă printr-un aspect pur cantitativ. Un anumit număr de planşe de un anumit gen ar fi dat soluţia necesară. Indiferent de variantă, anumite lucruri nu ar fi fost oricum cu putinţă. În primul rînd, înfăţişarea unor grandioase scene de luptă pe plăci de dimensiunile acelora pe care el le

XXX. Desen preparatoriu pentru planşa *Infame provecho* (Avantaj infam)

avea. Ceva ce ne-ar interesa foarte tare ar fi să vedem o gravură de 155 × 205 mm, sau de 175 × 220 mm, intitulată să zicem „Înfrîngerea generalului Dupont de către ilustrissimul general Don Francisco Javier Castaños, în celebra bătălie de la Bailén, din memorabila zi de 22 iulie 1808". Şi apoi, în ipoteza de mai sus, pe cine să reprezinţi mai întîi, pe Castaños, pe Blake, pe La Cuesta, pe La Romana sau pe „*El Empecinado*?" Într-o asemenea idee, nici vorbă că Wellington nu ar fi putut lipsi. Şi nici Fernando al VII-lea şi nici Napoleon etc. Procedînd aşa Goya ar fi fost constrins să se angajeze în mod direct în spinoasa problematică politică a războiului franco-hispanic. Fapt incomod din punct de vedere politic, dificil din punct de vedere tehnic şi inacceptabil din punct de vedere estetic. Soluţia optimă, sub toate aspectele, era ilustrarea războiului de partizani, a războiului anonim, de toţi cunoscut şi de către toţi recognoscibil.

Aşadar, nu numai că lui Goya îi repugna, în mod obişnuit, genul eroico-grandilocvent, nu numai că avea motive speciale să-i displacă în cazul în speţă genul cu pricina, dar nici nu vedem ce

altă soluție ar fi existat în afara celei alese.

Așadar, patriot ori ba, de ce ar fi complicat artistul problemele sale prin abordarea chestiunii, pentru toți delicată și inoportună, a disensiunii dintre spanioli în timpul războiului?

Așadar, cum ar fi putut Goya — patriot, nepatriot, sau artist-filozof — să propună privitorului o operă cu o semnificație neclară, ambiguă, contradictorie? *Dezastrele* pot primi, firește, numeroase interpretări din partea criticii. Incontestabil, însă, Goya a avut o singură viziune și numai una singură asupra suitei. În *Dezastre* pot exista ambiguități, dar aceasta nu înseamnă că mesajul seriei este ambiguu. Chiar admițînd că uniformele francezilor sînt absolut fanteziste, nu ne închipuim deloc un spaniol, patriot lucid sau fanatic, venind să-i ceară socoteală pictorului, cu un pistol într-o mînă și cu o *navaja* într-alta, pentru că, după toate șovăielile din timpul războiului, își îngăduia să reprezinte apoi același război de-o manieră la fel de șovăielnică. În schimb, ne închipuim ușor un spaniol, indiferent de tabăra pentru care luptase sau sperase, reproșîndu-i pe un ton oarecare că nu pricepe despre ce război ar fi vorba în planșele *Dezastrelor*. Or, planșele acestea, odată imprimate, trebuiau să se și vîndă...

În cele din urmă, care este raportul dintre *războiul real* și războiul *Dezastrelor*? Primul este foarte complex, al doilea este mult mai simplu. Spre deosebire de războiul real, în războiul din planșe nu apare, după cum credem că am înțeles, nici măcar un singur picior de englez, or este sigur că, fără participarea Angliei la eveniment, istoria Europei s-ar fi scris altfel. Abia dacă figurează în cîteva planșe cîțiva soldați spanioli și trebuie să fii atent spre a le identifica prezența. Iar rolul lor în desfășurarea războiului franco-hispanic a fost totuși considerabil! De obicei nu au fost bine conduși, dar de bătut s-au bătut întotdeauna. Singurii soldați care apar în mod pregnant și în atitudini neechivoce, adică mereu negative, sînt în planșele *Dezastrelor* soldații francezi. Civilii, aflați în semnul opus, sînt în majoritatea absolută a cazurilor, victime. În realitate, spaniolii războiului de independență au fost de o incomparabilă bărbăție dar și de o mare cruzime și soarta miilor de soldați ai lui Rosily, Dupont și Vedel, morți în chinuri cumplite pe pontoanele din fața Cadixului sau reduși apoi la starea de canibali, în insulele pustii de lîngă coastă nu poate decît să te înfioare.

În fine, caracterul paradoxal al războiului franco-hispanic decurgea din două elemente distincte, dar legate între ele, sciziunea pe fond ideologic a păturii intelectuale, pe de o parte, și unitatea poporului spaniol în fața agresiunii, pe de alta. Or, ceea ce lipsește aproape complet din scenele corespunzătoare ocupației francheze este tocmai evocarea primului element, Goya preferînd în chip explicabil să stăruie asupra celui de al doilea, asupra suferințelor și sacrificiilor oamenilor simpli. *Cînd în partea finală a suitei apar scene a căror temă dominantă o constituie reinstalarea obscurantismului religios și a absolutismului monarhic, interpretarea lor nu mai poate veni direct din perspectiva realității istorice, a caracterului paradoxal al războiului franco-hispanic*. Absența, din cadrul scenelor consacrate anilor rezistenței, a factorului de ideologie politică, face inoperantă relația *pueblo-burro* despre care Williams vorbea. Nu rezultă din nimic că poporul spaniol, incapabil ideologic să transforme războiul în revo-

luție, ar fi luptat în mod paradoxal pentru absolutism, pentru propria sa robie. *Ceea ce vedem este doar că poporul spaniol este de două ori victimă, o dată a invaziei franceze, o dată a restaurației Burbonilor spanioli.*

În acest fel, Goya respecta titlul pe care îl fixase suitei sale şi care era „*Consecințele fatale ale sîngerosului război din Spania cu Bonaparte și alte capricii emfatice*". Este surprinzător că Goya a crezut posibilă publicarea unei suite care să includă planşele părții finale. În orice caz, viziunea asupra suitei, spre lauda sa, a fost, încă într-o fază mai timpurie, şi a rămas să fie în mod definitiv, aceasta. Credem că o cercetare atentă a logicii celor două sisteme de numerotație a plăcilor *Dezastrelor* conduc la concluzia de mai sus. Se ştie astăzi cu certitudine că gravurile seriei nu au apărut toate într-una şi aceeaşi etapă. Potrivit teoriei pe care a dezvoltat-o Tomás Harris şi care în prezent face autoritate, într-o primă etapă a existat setul masiv de plăci al *Consecințelor fatale*, alcătuit din grupul *scenelor de război* şi grupul *scenelor de foamete*, ambele raportîndu-se tematic la problematica anilor războiului. *Scenele de război* sînt realizate pe plăci de dimensiuni variabile, dominante fiind totuşi plăcile de 160 × 235 mm. *Scenele de foamete* au fost gravate pe plăci avînd toate aproximativ 155 × 205 mm. Plăcile setului *Consecințelor fatale* erau numerotate în colțul inferior stîng, primind ulterior o nouă numerotație, rămasă definitivă, în colțul superior drept. Această nouă numerotație a apărut deci într-o a doua etapă, cînd *Consecințelor fatale*, adică *scenelor de război* şi *scenelor de foamete* li s-a adăugat un grup important de gravuri, acela zis al *capriciilor emfatice*, realizate pe plăci de aproximativ 175 × 220 mm şi purtînd, firește, cîte un singur număr, în colțul superior stîng. Se crede că din punct de vedere tematic, aşa-numitele *capricii emfatice* trebuie raportate la epoca restaurației, majoritatea lor corespunzînd realității anilor 1815–1820.

S-a observat încă mai de mult că, în cadrul primei numerotări aceeaşi cifră figurează în cîteva cazuri pe două plăci diferite. Din cîte cunoaştem, nici o explicație nu a fost avansată în legătură cu acest fapt. Am încercat un studiu al dinamicii numerelor primei numerotări, pornind de la ideea că, negreşit, aceste cifre trebuie să aibă o anumită logică. Simulînd succesiunea planşelor potrivit numerelor din colțul stîng inferior se remarcă nu doar că unele cifre ale şirului apar de cîte două ori ci şi că alte cifre sînt absente. Astfel, apar dublate în cadrul şirului numerele 19, 32, 34, 36, 45, care figurează, deci, pe cîte două plăci, în timp ce numerele 6, 9, 28, 52, 54, 56 lipsesc, ele negăsindu-se pe nici o placă sau stadiu cunoscut. O logică compensatorie credem că oferă explicația necesară, fiecare din plăcile purtînd numere pereche urmînd sau să-şi păstreze cifra proprie, sau să primească una din cifrele lipsă. În felul acesta plăcile existente în momentul primei numerotări ar purta cifrele alcătuind un şir uniform crescător de la 1 la 57 inclusiv, fără deci nici o soluție de continuitate.

Toate aceste plăci corespund, sub raport cronologico-tematic, problematicii anilor confruntării cu francezii, fiind, fie *scene de război*, fie *scene de foamete*. În mod semnificativ, nu există la nivelul primei numerotări nici o preocupare de a grupa gravurile după criterii tematice, cu alte vorbe, *scenele de război* sînt amestecate la întîmplare cu *scene de foamete*. Seria astfel ordonată debuta cu scene şo-

XXXI. [Femei urmărite de soldați] Desen preparatoriu pentru o gravură care nu s-a păstrat.

cante, reprezentînd spanioli executați pentru simpla vină de a fi purtat arme și se încheia cu scena 57 *Bárbaros!* Imprecația era adresată, firește, francezilor care executau un spaniol, preot probabil, de o manieră mîrșavă, aducînd mult a asasinat. Ar fi fost o foarte potrivită concluzie a nenorocirilor pe care armata invadatoare le-a provocat poporului spaniol. Se constată însă că încă în acel moment mai exista o planșă — poate cea mai celebră din întreaga serie — este vorba de *Nada*, care purta numărul 69. Or, în cadrul șirului primei numerotări, între 1 și 57 lipsesc doar 6 cifre, care nici măcar o singură dată nu sînt succesive. În schimb, între 57 *Bárbaros!* și 69 *Nada* lipsesc nu mai puțin de 11 numere care ar fi urmat să fie conferite unor plăci a căror semnificație trebuie să o deducem. Indiscutabil, Goya știa bine ce anume vor reprezenta aceste plăci, căci altfel *Nada* nu ar fi primit arătatul număr 69. Dar gravura *Nada* (=nimic) are și ea valoarea unei concluzii, alta însă decît aceea a scenei 57 *Bárbaros!* Într-adevăr, scheletul care arată unei lumi înfricoșătoare mesajul său de dincolo de mormînt este unul din martirii luptei de rezistență, al căror sacrificiu a fost zădărnicit de puterile beznei, întruchipate aici nu de invazia străină ci de reacțiunea națională.

Pentru ca seria să poată avea o atît de deprimantă concluzie, se înțelege că trebuiau să apară cele 11 planșe care să poarte privitorul către ideea că sacrificiile războiului fuseseră în cele din urmă zadarnice. Cum scenele acestea urmau a fi plasate între numerele 57 și 69, în mod compact, rezultă că suita căpăta brusc o determinare de ordin cronologic care, inevitabil, impunea o nouă succesiune a planșelor, astfel încît privitorul să poată să se raporteze de o manieră convenabilă la anumite evenimente pe care le cunoștea. Prin urmare, încă la nivelul primei numerotări, petrecută probabil în anul 1814, Goya a dorit să prezinte nu doar calvarul ocupației, ci și pe acela al restaurației. A doua numerotare, din colțul superior stîng, are în vedere un criteriu de cronologie istorică. Astfel, planșa înfățișînd-o pe María Agustína a primit, în loc de numărul 41, numărul 7, scena petrecîndu-se în timpul primului asediu al Zaragozei, din vara anului 1808.

Planșele 7, 8 și 11, care conțin gravat anul 1810, au căpătat numere mai potrivite și locuri adecvate cronologic: 22, 20 și 27. *Scenelor de război* le urmează *scenele de foamete*, răspunzînd intervalului septembrie 1811 — august 1812. Grupate la un loc, ele au primit numere în continuarea celorlalte, de la 48 la 64 (sau poate chiar 65 inclusiv).

Mai departe, planșele 66, 67, 68 ar trebui să corespundă anului 1813, și anume momentului de după retragerea definitivă a francezilor, cînd bigotismul, atît de detestat de către Goya, se reinstalează încetul cu încetul, conducînd la

sinistra concluzie a gravurii 69 (69) *Nada*. În majoritatea lucrărilor accesibile nouă, planșa 69 (69) *Nada* este interpretată ca marcînd încheierea războiului. Ea ar corespunde așadar anului 1814, iar scenele care îi urmează s-ar referi la realitățile social-politice ale epocii 1815–1820. Nu credem că această susținere este corectă, ea obligînd apoi la interpretări aberante. În toate cazurile, este evident că planșele 71, 73, 74 și 75 deplîng situația tragică a poporului spaniol care, politicește încă insuficient de matur spre a înțelege imperativele momentului, — asta o afirmăm noi, nu Goya — se lasă prostit de vorbăria clerului reacționar, impostor în numele lui Cristos, cum spune Malraux, și de frazeologia politicienilor șarlatani. Liberalii sînt acum prigoniți (planșa 70), vampirismul politic face ravagii (planșa 72). În schimb, planșa 76 nu-și poate afla dezlegarea decît doar în logica momentului final al războiului, cînd coexistă două procese politice care țin de situația dramatică în care Spania s-a aflat. Pe de o parte, trupele lui Napoleon sînt definitiv alungate, pe de alta, victoria are un gust amar, producîndu-se în folosul reacțiunii interne. Este alegoria vulturului imperial, odinioară înspăimîntător, și pe care acum un spaniol îl alungă cu o furcă. Pe fundal, drama politică a Spaniei este înfățișată deosebit de sugestiv. În stînga, un grup de oameni din popor asistă cu încîntare la această scenă, în timp ce, în partea dreaptă, alt grup de oameni, purtînd straiele claselor avute, întorc spatele, îndureraţi. Așadar, planșa 69 (69) *Nada* constituie concluzia nu a războiului cu Napoleon, ci doar a luptei de partizani, corespunzînd deci anului 1813, cînd misiunea izgonirii ocupantului revine armatelor regulate, conduse de Wellington. Scena 78 poate fi o alegorie a

XXXII. [Femei urmărite de soldați] Desen preparatoriu pentru o gravură care nu s-a păstrat. (variantă a celei precedente)

Spaniei amenințate de un absolutism în fața căruia liberalii sînt încă slabi și temători. În planșa 79, *Adevărul*, sub chipul unei frumoase femei, a murit, în timp ce scena următoare nu oferă răspuns la întrebarea dacă el va mai reînvia sau nu, căci forțele beznei stau de veghe, gata să îl răpună din nou. În concluzie, dialectica *Dezastrelor* nu reproduce întreaga dialectică a războiului propriu-zis și oricîte sugestii referitoare la situația tragică a Spaniei ar putea fi identificate în partea finală a suitei, ele vor fi totuși prea puține spre a ne conduce către convingerile politice ale lui Goya, care, dintr-o realitate politică extrem de vastă și de contradictorie, a reținut doar drama poporului, care apare copleșit de două nenorociri foarte diferite dar la fel de mari.

Există însă, pe lîngă determinarea politică a *Dezastrelor*, și o determinare de ordin estetic, decurgînd din maniera și viziunea modernă a maestrului. Dar specia de realism propriu artei goyești nu trebuie să producă distorsiuni în descifrarea mesajului logic al suitei. Velázquez oferă aici un valoros termen de comparație. Se spune că pictorul lui Filip

al IV-lea trata, în materie de pictură, cu o egală atenție pe suveran ca și pe bufon, de unde probabil acea detașare față de subiect care i se atribuie în mod curent. În acest fel pictorul reproduce obiectivitatea subiectului încît, în realitatea tabloului, piticul ca și regele sînt, din punct de vedere pictural, două suveranități egale. De fapt, adevăratul suveran este pictorul însuși, prin echidistanța artistică, dar în nici un caz politică, față de cele două personaje. Maniera lui Velázquez de a protesta contra canoanelor artistice ale vremii sale este deci aceea de a „obiectiva" subiectul. Inspirate din realitate, sau dintr-o mitologie care pentru el reprezintă un simplu pretext, temele acestui suveran al picturii sînt calme și demne sau neutre. Există și realizări care sub raport tematic nu sînt tocmai „agreabile", dar temele într-adevăr dramatice ori tragice lipsesc din repertoriul său, pentru că, spre a le putea trata, ar fi trebuit să recurgă la idealizare, ceea ce știm că îi repugna. Un tablou cum este de pildă *Predarea cheilor orașului Breda* reproduce un moment exterior luptei și, judecînd după noblețea momentului reprezentat, se poate presupune că războiul însuși fusese o afacere între gentilomi, deși în teren lucrurile nu vor fi stat chiar așa.

Și a fost nevoie mai întîi ca înțelegerea teoretică și practică a picturii să atingă nivelul impresionismului spre a se constata că, în fond, ceea ce pe nedrept s-a numit „maniera fotografică" a lui Velázquez reprezintă o soluție artistică de geniu, o mare experiență pe calea modernității.

Dimpotrivă, temele lui Goya nu sînt aproape niciodată calme, senine sau indiferente. La Velázquez calmul execuției accentuează calmul temei. La Goya, expresivitatea dramatică a execuției accentuează dramatismul temei. Goya se implică în temele sale pe care le trăiește intens. De aici și impresia copleșitoare a tablourilor *Doi Mai* și *Trei Mai*, precum și părerea foarte frecventă că *Dezastrele* ar reprezenta un fel de reportaje, făcute pe viu, firește.

Spre deosebire de Velázquez, reacția maestrului aragonez la rigorile academice este nu „obiectivarea", ci „subiectivarea" puternică a compoziției. Față de preceptele neo-clasicistului Mengs, Goya se opune convenției academice cantonîndu-se într-un realism de o factură mai aparte, foarte expresiv, esențializat, dramatic și dramatizat.

Numeroase dintre scrierile consacrate *Dezastrelor* fac trimitere la celebra suită a lui Callot, pe o temă similară, aceasta spre a se pune în evidență distanța considerabilă care separă cele două concepții artistice, cele două viziuni estetice. Aproape invariabil se trage concluzia că Goya nu înfrumusețează războiul, că se păzește a-l idealiza, prezentîndu-ni-l în toată hidoșenia sa. Așa și este, dar ne aflăm în prezența unei jumătăți de adevăr, căci nu există motive să ne închipuim că Jacques Callot ar fi dorit să idealizeze, să înfrumusețeze un război care a devastat și a ruinat Lorena sa natală. Atîta doar că suita lui Callot, cu un titlu perfect concludent, *Ororile războiului*, este realizată după regulile estetice care operau în timpul său. Evident, nici Goya nu are de ce să proslăvească războiul pe care l-a trăit și care, indiscutabil, a provocat pierderi dureroase Spaniei. De aici nu rezultă însă că dezaprobă în vreun fel, prin suita *Dezastrelor*, lupta de apărare a poporului spaniol sau că, îndurerat fiind, nu ar mai deosebi între cele două tabere aflate în încleștare.

Ni se spune, de asemenea, că Goya își face o plăcere din a aduce în prim-planul scenelor sale ființa umană lovită, disprețuită, batjocorită în viață ca și în moarte. Aici confuzia este ușurată de faptul că o temă de dramatismul celei abordate este în plus realizată într-un stil foarte direct, în aparență spontan, decurgînd din viziunea estetică modernă a artistului. Violența subiectului nu este deloc atenuată prin maniera transpunerii artistice, ci dimpotrivă.

Este adevărat că în afara concepției moderne despre artă, acest spectacol înfricoșător ar fi lipsit ori ar fi fost mult atenuat. Să înțelegem deci că i se reproșează lui Goya faptul de a fi fost poate primul artist modern al Europei?

S-a spus deci că Goya nu idealizează războiul. Este de două ori adevărat și tot de atîtea ori explicabil.

Concepția sa estetică, atunci cînd se putea manifesta în mod liber, este opusă ideii de idealizare. Nu mai puțin însă, tema, așa cum a trebuit să fie concepută, este și ea neprielnică idealizării căci ceea ce ni se înfățișează este un război popular, purtat pe viață și pe moarte, fără menajamente și grațiozități. În realitatea artistică, *fidelă realității istorice căreia îi corespunde*, lipsesc manevrele spectaculoase, desfășurările de drapele și tot ce poate să confere o atît de mincinoasă strălucire cîmpurilor de bătaie. Se vede bine că partizanii *Dezastrelor* nu au elebine că partizanii *Dezastrelor* nu au eleganța drept primă virtute a lor. Privind trupurile schimonosite de spasmele pierderii vieții, nimeni nu ar putea exclama „Ce moarte frumoasă!".

Relativ la uniformele soldaților din *Dezastre* și păstrîndu-ne strict în limitele indicilor esteticii goyești, principala constatare este că, exceptînd portretele, artistul arată o mare libertate în redarea figurii umane și a detaliilor vestimentare. Viziunea sa este în mod obișnuit drastic simplificatoare. Lipsa de interes a maestrului pentru detalii nesemnificative și pentru canoane academice este în fond o componentă majoră a artei sale și care se manifestă destul de timpuriu. Goya n-a plasat senele sale într-un fel de spațiu anistoric. Hispanicitatea cadrului de desfășurare a acțiunii este destul de vizibilă și dacă de multe ori peisajul apare ca „abstract", explicația nu trebuie căutată într-o pretinsă viziune generalizatoare, cum s-a susținut cîteodată. Artiștii spanioli arată puțin gust pentru peisaj, iar Goya nu face aici nici el excepție. În afara celor două gravuri care înfățișau peisaje cu cascadă, a cîtorva cartoane pentru tapiserii, și a pînzelor reprezentîndu-i pe partizani în munții Tardienta, natura ocupă un loc cu totul secundar în creația maestrului.

În plus, nu trebuie să pierdem din vedere că Goya a lucrat pe plăci de format redus. Argumentul lipsește, spre surprinderea noastră, din literatura pe care am consultat-o. Presupunînd, prin absurd, că ar fi dorit să idealizeze războiul, să reprezinte generali, corpuri de armată, munți și defilee, i-ar fi fost foarte greu să o facă cu plăcile de care s-a folosit. Iar dacă totuși s-ar fi angajat într-o asemenea întreprindere, atunci inevitabil trebuia să-și sacrifice propria viziune estenea întreprindere, atunci inevitabil trebuia să-și sacrifice propria viziune estetică, reprezentînd un fel de lume miniaturizată, un furnicar uman pierdut în acțiuni lipsite de interes și greu de identificat, așa cum se întîmplă adesea în gravurile lui Callot. Să observăm, în această privință, că sub raportul dimensiunii plăcilor, suita *Dezastrelor* este comparabilă numai cu *Capriciile*, care, de regulă, cuprind în scenele lor doar cîteva personaje. *Tauromahia* și *Disparates* sînt

XXXIII. [Luptători spanioli răniți]. Desen preparatoriu pentru o gravură care nu s-a păstrat.

executate pe plăci de două ori mai mari! Din păcate, atitudinea estetică a artistului față de tema *Dezastrelor* este convertită într-o presupusă atitudine politică față de războiul real. Mijloacele de transfigurare artistică a temei ajung să constituie o mărturie a lipsei de aderență față de spaniolii *Dezastrelor* sau a disprețului față de ființa umană. Aici însă viziunea artistică nu este o chestiune de morală sau de politică. Mesajul *Dezastrelor* a fost scris într-un limbaj modern și tocmai acest fapt favorizează interpretările la care ne-am referit. Nu încape îndoială că războiul constituie o temă artistică tot atît cît și o natură moartă, spre exemplu, ambele putînd să fie, la fel de bine, tratate într-o manieră — să spunem pentru simplificare — modernă sau nemodernă. Grație tocmai geniului său modern Goya izbutește, pornind de la o imposibilă ecuație istorică, o admirabilă rezolvare estetică.

Dezastrele războiului sînt un memento, un mesaj pentru Eternitate, iar epoca noastră este o zi a acestei Eternități.

Cîteva probleme de ordin tehnic

La cîțiva ani de la încheierea războiului, Goya încredința mai vechiului său prieten și sfătuitor într-ale artei, Don Agustín de Céan Bermúdez, un set masiv de probe de lucru, toate stadii foarte avansate, semn că în curînd s-ar fi putut realiza o primă ediție. Titlul suitei, caligrafiat în creion, pe prima filă era: „*Consecințe fatale ale sîngerosului război din Spania, cu Bonaparte, și alte capricii emfatice, în 85 de stampe imaginate, desenate și gravate de către originalul pictor Don Francisco de Goya y Lucientes, la Madrid*". Cîteva decenii mai tîrziu, Academia San Fernando a conferit un nume nou acestor planșe: *Los desastres de la guerra*, *Dezastrele războiului*. După cum am arătat, interpretînd titlul de mai sus, unii critici au crezut că pot identifica în cadrul seriei existența a două secțiuni diferite. În primul rînd, grupul mai timpuriu al *Consecințelor fatale*, alcătuit din *scene de război* și *scene de foame*, gravate pe plăci de dimensiuni fie variabile, fie constante (aproximativ 155 × 205 mm) și purtînd numere atît în colțul stîng inferior cît și în colțul stîng superior. Numerele din colțul inferior stîng sînt mai vechi, fiind indicate în lucrările de specialitate între paranteze și în urma celorlalte, rămase definitive. Al doilea grup de planșe ar fi acela al *capriciilor emfatice*, realizate pe plăci de aproximativ 175 × 220 mm, și numerotate numai în colțul superior stîng. Ar reprezenta, așadar, *capricii emfatice* gravurile 1, 8, 28, 29, 40, 42, dispersate printre *scene de război* și *scene de foamete* și toate gravurile de după

planșa 64 (38), cu singura excepție a celebrei 69 (69), *Nada*. În lipsa unor criterii ferme, deduse din analiza conținutului tematic al gravurilor, dimensiunile și sistemele de numerotație ale plăcilor nu pot constitui însă argumente propriu-zise, distincția sus-arătată părîndu-ni-se a fi inoperantă. Spre pildă, nu se înțelege de ce gravura 8 trebuie să fie un *capriciu emfatic*, iar nu o *scenă de război*. Tot așa, nu rezultă de ce gravura 62 ar putea să constituie un *capriciu emfatic*, iar nu *o scenă de foamete*. Invers, nu este deloc clar care criterii anume s-ar împotrivi ca plansa 69 (69) să reprezinte un *capriciu emfatic*. Potrivit opiniei noastre, titlul formulat de Goya trebuie să fie citit în sensul în care toate stampele reprezintă deopotrivă *consecințe fatale și capricii emfatice*. Precizarea „*și alte capricii emfatice*", conținută în titlu, credem că indică dorința artistului de a face o trimitere la suita anterioară a *Capriciilor*. În josul filei pe care Goya așezase enunțul știut se citește astăzi o însemnare aparținînd lui Carderera, cunoscut critic și colecționar de opere de artă, care avea să primească în dar setul de gravuri la 23 decembrie 1850, din partea fiicei lui Don Agustín, Beatriz Céan de Arana. În notă se face mențiune de faptul că Don Agustín deținuse unicul set complet și că fericitul posesor, după ce procedase la corectarea erorilor de ortografie din titlu și din legende — căci fiecare gravură este însoțită de un scurt comentariu, și el manuscris — legase planșele într-un album. Or, pe coperțile elegante ale albumului, Céan Bermúdez a pus să se scrie în litere aurii un singur și semnificativ cuvînt: *Capricho*, Capriciu. Este o interpretare autorizată, aparținînd nu numai unui prieten al lui Goya dar și unui cunoscător într-ale artei. Se

XXXIV. Luptători spanioli răniți. Desen pe care Goya nu l-a utilizat în gravare.

mai adăuga, în nota lui Carderera, că valoarea albumului e cu atît mai considerabilă cu cît Goya însuși scrisese în josul fiecărei scene legenda corespunzătoare.

Specificația potrivit căreia setul lui Don Agustín fusese singurul complet, merită de asemenea toată atenția. El conține, în adevăr, un număr de 85 de gravuri, adică mai mult decît oricare alt set cunoscut.

Toate planșele, mai puțin ultimele trei, erau numerotate, de la 1 la 82 inclusiv, și așezate în cadrul setului în ordinea indicată de cifrele figurînd în colțul superior stîng al gravurilor. Edițiile *Dezastrelor*, ca de altminteri majoritatea albumelor cu reproduceri, conțin doar primele 80 de scene ale suitei. Lipsesc așadar planșele 81 *Fiero monstruo* (Monstru crud), 82 *Esto es lo Verdadero* (Acesta este Adevărul), precum și alte trei, nenumerotate, de format redus, și înfățișînd deținuți legați în lanțuri.

Despre aceste ultime trei scene se spune adesea că artistul însuși nu avea de gînd să le introducă în suită. Susținerea pare a fi întemeiată, judecînd mai întîi după faptul că scenele nu sînt purtătoare de numere, ca toate celelalte. De asemenea,

ele au dimensiuni cu mult inferioare oricărei alte gravuri din serie.

Pe de altă parte, din punct de vedere tematic, cele trei mici gravuri nu contravin logicii *Dezastrelor* în măsura în care răspund acelei părți a seriei ce denunță în termeni violenți regimul politic al restaurației. Titlurile alese de Goya pentru aceste trei gravuri nu confirmă totuși ipoteza apartenenței scenelor la suită, neștiindu-se dacă ar fi vorba de deținuți de drept comun ori de deținuți politici.

Se prea poate ca Goya — despre care știm că a fost în mod constant preocupat de spectacolul halucinant al temnițelor și al execuțiilor din Spania — să fi intenționat a realiza o suită distinctă, avînd ca dominantă tocmai această temă. Este nimerit să remarcăm existența, în cadrul albumelor de desene goyești, a unui număr însemnat de scene înfățișînd femei și bărbați încarcerați sau, mai oribil încă, supuși unor savante torturi.

Ipoteza de mai sus nu este lipsită de consistență dacă avem în vedere că între probele *Tauromahiei*, încredințate de Goya aceluiași Céan Bermúdez, în perspectiva ediției princeps, imprimate în 1816, figura un stadiu răzleț, intitulat *Modo de volar* (*Mod de a zbura*), care nu avea nimic comun cu arta străveche a înfruntării taurului. În chip semnificativ însă regăsim această scenă printre planșele altei suite de gravuri, lucrate de Goya cîțiva ani mai tîrziu și editate mult timp după moartea artistului sub numele de *Disparates*.

Revenind asupra susținerii lui Carderera potrivit căreia setul de probe a lui Céan Bermúdez fusese unicul complet, trebuie să menționăm că este cunoscută existența unui alt set, conținînd un număr de 82 de planșe, după cum un alt set, care asemenea aceluia al lui Don Agustín s-a aflat și el o vreme în posesia lui Carderera, cuprindea o planșă efectiv unică, numerotată și intitulată *Infame provecho* (*Infam avantaj*). Tomás Harris arată că, în mod surprinzător, Carderera a ignorat valoarea deosebită a acestei planșe.

Relativ la o altă chestiune, aceea a scriptorului legendelor și al titlului seriei, Carderera îl indică fără ezitare pe Goya însuși. Tomás Harris susținea că ar fi posibil ca titlul să fi ieșit de sub o mînă străină, specializată în desenarea și gravarea textelor caligrafiate. Tot el credea că legendele însemnate în josul planșelor din album prezintă caractere neobișnuite grafiei goyești, dar adăuga apoi că s-ar putea ca artistul să-și fi dat osteneala să scrie mai îngrijit. Cum aceste legende au fost transpuse pe plăcile de cupru — cu ocazia pregătirii primei ediții — respectîndu-se în mod strict particularitățile scriiturii originale — le-am putut cerceta în ediția pe care am avut-o la îndemînă. După opinia noastră, pe care o vom argumenta mai jos, există toate motivele spre a da crezare spusei lui Carderera.

În schimb, este mai îndreptățită ezitarea lui Tomás Harris în a accepta că Don Agustín corectase într-adevăr titlul și epigrafele *Dezastrelor*. Distinsul istoric al artei admite însă că prietenul lui Goya ar fi putut să lucreze fără prea mare atenție, fapt care ar explica inexactitățile din scurtele comentarii ce însoțesc planșele. Cu o excepție sau două, aceste inexactități reprezintă mărunte neglijențe, omisiuni de accente sau de alte semne de punctuație.

Observînd însă că suita *Capriciilor*, apărută încă în 1799, conținea ea însăși erori de ortografie, foarte puține, este adevărat, trebuie să ne întrebăm totuși

dacă rostul lui Don Agustín în această afacere nu va fi fost în principal altul, și anume de a exercita un fel de cenzură amicală asupra seturilor de gravuri, înlăturîndu-le pe cele nemulțumitoare din diferite puncte de vedere, — inclusiv sub raport politic — și pronunțîndu-se în final asupra oportunității editării.

Dacă este așa, atunci verdictul lui Don Agustín a fost cu siguranță unul negativ pentru că suita, după cum am mai spus, deși era aproape gata, nu a mai fost editată nici atunci, și nici mai tîrziu, în timpul vieții artistului.

După opinia noastră, legendele *Dezastrelor* au fost imaginate și totodată caligrafiate, de către Goya însuși. În mod semnificativ scenele 44 și 45 se intitulează *Yo lo vi* și respectiv *Y esto tambien*. Aceeași concluzie se impune din perspectiva celor cîteva mărunte erori de ortografie pe care unele epigrafe le conțin. Așa, de pildă, este cazul legendei la planșa cu numărul 9, în care cuvîntul *„quieren“* este ortografiat *„quiren“* și al legendei la planșa 34, în care *„navaja“* reproduce forma fonetică a cuvîntului, adică *„nabaja“*. Acest din urmă tip de eroare apare frecvent la Goya. Lăsînd la o parte scrisorile sale, să ne amintim bunăoară că planșa 38 din *Capricii* este intitulată *„Brabissimo!“*. Cum se vede, în asemenea cazuri Goya reproduce în scris forma fonetică a respectivelor cuvinte, cu betacizarea lui v interior intervocalic. Pe de altă parte, legendele nu pot fi atribuite lui Bermúdez, cum adesea se afirmă, căci în acest caz este imposibil de explicat formele arhaice, ieșite de mult din uz, în care sînt scrise unele cuvinte. Astfel, un om instruit al acelei vremi n-ar fi scris „mugeres“ în loc de „mujeres“ și nici „linage“ în loc de „linaje“.[1]

XXXV. [Scenă de foamete]. Desen preparatoriu pentru o gravură care nu s-a păstrat.

În treacăt fie spus, nu este deci cu totul inexact a se crede, asemenea lui Brieger, că artistul nu era ceea ce se cheamă un spirit rafinat, că, dimpotrivă, îl putem suspecta de ignoranță,[2] după cum cu destulă dreptate afirmă Ortega y Gasset că „Scrisorile lui Goya sînt scrisorile unui tîmplar de lux“[3], măcar că din asemenea observații au fost trase foarte adesea concluzii nepotrivite, care deformează imaginea acestui extraordinar maestru. Cercetînd cu atenție grafia legendelor, se mai poate observa, chiar fără a fi grafolog, existența mai multor variante ale aceleiași litere, ceea ce, după opinia noastră, infirmă ipoteza prezenței unei mîini de meseriaș. Dar argumentul cel mai bun rezultă din chiar caracteristicile generale ale scriiturii. În acest sens, un fapt frapant, și care s-ar fi cuvenit a fi

---

1 Vezi legendele planșelor 4 (34) și 61 (35).
2 Modest Morariu, *Goya. Capricii*. București, Editura Meridiane, 1973, p. 18.
3 José Ortega y Gasset, *Velázquez. Goya*. București, Editura Meridiane, 1972, p. 320.

fost remarcat, constă în forma tipică a unor litere, cum ar fi minusculele v, g, y și mai ales l și d, formă pe care o regăsim de exemplu în textele de pe desenele a numeroase *Capricii*[1], sau, încă mai relevant, în scrisoarea autografă adresată de Goya ministrului Cayetano Soler la 8 octombrie 1803.[2]

Cu prilejul editării suitei, Academia San Fernando a respectat formulările alese de Goya pentru legendele *Dezastrelor* cu singura excepție a comentariului la planșa 69 (69) care a fost modificat din „*Nada. Ello lo dice*“ în „*Nada. Ello lo dirá*“. Prin urmare, *Nimic. Asta spune* a devenit *Nimic. Asta va spune*. Motivele care au determinat intervenția asupra textului nu sînt foarte clare. Oricum, ele trebuie să fi părut îndeajuns de serioase bravilor academicieni spre a-i fi hotărît la această modificare, totuși unică în întreaga serie a *Dezastrelor*. Lafuente Ferrari este de părere că, prin amintita intervenție, caracterul prea pesimist al comentariului a fost atenuat[3]. Este posibil ca editorul *Dezastrelor* să fi dorit a muta timpul de desfășurare a scenei dintr-un prezent inevitabil „actual“ în Spania de pînă mai ieri, ceea ce firește nu convenea, într-un viitor incert, presupus a fi devenit el însuși, la curgerea vremii, parte dintr-o istorie consumată, de mult încheiată.

Ținînd seama de imaginea suficient de incertă pe care deocamdată o avem asupra evoluției lucrului la suita *Dezastrelor*, este greu de spus cînd anume au fost concepute legendele planșelor. Poate că gravorul avea deja în minte comentariul unora dintre scene încă din momentul elaborării desenelor corespunzătoare, la fel ca în cazul a numeroase studii preparatorii ale *Capriciilor*.

În momentul exilului său voluntar în Franța, printre numeroasele valori artistice pe care Goya le lăsa în grija fiului său Javier se aflau și plăcile *Dezastrelor*. Cercetări amănunțite aveau să dovedească, în timpuri mai apropiate de noi, că aceste plăci au fost depuse în seifuri, la bună păstrare, de unde nu au mai ieșit decît după moartea lui Javier, survenită în 1854. Cîțiva ani mai tîrziu, în 1862, Academia San Fernando a achiziționat de la Don Jaimé Machén, contra sumei de 28.000 de reali, plăcile *Dezastrelor* împreună cu 18 plăci ale seriei numite *Disparates*. Cînd în 1863 a fost imprimată prima ediție a *Dezastrelor*, aceasta conținea un număr de 80 de planșe, adică tot atîtea cîte plăci fuseseră achiziționate.

Planșele 81 și 82 din albumul lui Céan Bermúdez, aflat pe atunci în proprietatea lui Carderera, îngăduiau să se bănuiască existența altor plăci, descoperite într-adevăr de către Paul Lefort care în 1870 le-a oferit Academiei San Fernando în schimbul unor seturi complete din prima ediție a *Dezastrelor* și a așa-ziselor *Proverbe* sau *Disparates*. Cum însă aceste două plăci au dispărut apoi din nou, pînă în anul 1957, în mod explicabil nici una dintre edițiile *Dezastrelor* nu conține planșele 81 și 82. În sfîrșit, placa scenei *Infame provecho* nu a fost niciodată descoperită încît se crede că ea s-a distrus în momentul imprimării de către Goya a singurului stadiu pînă astăzi cunoscut. În prezent, plăcile se păstrează la

---

[1] Vezi Pierre Gassier, *Les dessins de Goya*, vol. II, p. 73——103.

[2] Tomás Harris, *Goya Engravings and lithographs.*, vol. I, p. 104) reproduce în facsimil textul acestei scrisori.

[3] Enrique Lafuente Ferrari, *El mundo de Goya en sus dibujos*, Madrid, Ediciones Urbión, 1979, p. 167.

XXXVI. [Scenă de foamete]. Desen preparatoriu pentru o gravură care nu s-a păstrat.

Calcografia de la Madrid și se găsesc într-o stare relativ mulțumitoare, după ce la sfîrșitul secolului trecut au fost supuse — pare-se înaintea imprimării celei de a două ediții — unei operațiuni de recondiționare. Grosimea lor este în unele cazuri neașteptat de mare, depășind cei cîțiva milimetri obișnuiți, situație ce se observă însă și în cazul *Capriciilor*, judecînd după urma muchiilor plăcilor, imprimată prin plierea hîrtiei și presarea ei, după cum rezultă din cercetarea desenelor preparatorii.

Cifrele de pe plăcile *Dezastrelor* sînt executate neglijent, cu dăltița sau cu acul de gravat, uneori inversate, simetric adică pe axa verticală, față de ceea ce prezintă normalul plăcii, de unde rezultă că artistul nu s-a preocupat de faptul că la imprimare imaginea numerelor va apărea inversată.

Numerele au mărimi diferite și sînt cel mai adesea plasate în afara cîmpului gravurii. În cîteva cazuri ele taie dreptunghiul care încadrează scena sau chiar sînt situate în interiorul acestui dreptunghi, fiind practic acoperite de gravură.

Planșele ediției originale, care ne-au stat la dispoziție, nu permit în toate cazurile a distinge în mod clar amprenta marginii plăcilor ce ar fi trebuit să fie foarte vizibilă, mai ales pe spatele hîrtiei, sub forma a ceea ce se numește *chiuveta*, mult apreciată de către colecționarii de gravură. Din această cauză, prezentul album nu reproduce dimensiunea propriu-zisă a fiecărei plăci ci strict dimensiunea scenei gravate, scenă care a fost încadrată de Goya într-un dreptunghi mai mult sau mai puțin vizibil. În consecință, numerele gravate de Goya pe plăcile *Dezastrelor*, și care cel mai adesea sînt exterioare cadrului amintit, nu puteau figura nici ele în reproducerile din albumul nostru.

Din punct de vedere tehnic, *Dezastrele* sînt generic numite gravuri în *acvaforte*. Totuși, unele planșe indică utilizarea de către artist și a procedeului *acvatintei* cu ajutorul căruia au fost obținute efecte tonale și texturale extrem de reușite. Despre acest procedeu Focillon preciza: „Echivocul acvatintei, spălînd cu un cenușiu incert fondurile sau alte părți ale compoziției, acea notă moale alternînd cu energiile stridente ale acvaforte, mărește ciudățenia acestei poezii, creează atmosfera în care lucrurile trebuie să se petreacă, și care nu este aceea a vieții reale, ci a unui vis tulbure[1].“ Este suficient să privim planșa 59 a *Dezastrelor* sau scena intitulată *Disparate ridiculo* (*Nebunie ridicolă*) din seria la fel de celebră a așa-ziselor *Disparates*, spre a înțelege cît de stranii sînt efectele pe care maestrul spaniol le smulgea prin acest procedeu, îndreptățind afirmația lui Adhémar potrivit căreia acvatinta a cunoscut în Goya pe primul său interpret de geniu[2].

---

[1] Henri Focillon, *Maeștrii stampei*, Ed. Meridiane, București, 1972, p. 123.

[2] Jean Adhémar, *Les Caprices de Goya*, par..., Fernand Hazan, Paris, f. a., p. X.

În unele cazuri este greu de spus, după cum observă Tomás Harris, autorul celui mai valoros studiu tehnic consacrat gravurii goyeşti, dacă modalităţile tonale sînt obţinute prin utilizarea acvatintei sau a altui procedeu, cunoscut sub numele de *laviu*. În orice caz, valoraţia, foarte importantă, în pictură ca şi în gravură, pentru determinarea zonelor de umbră şi de lumină, pentru crearea iluziei de volum şi spaţialitate, este magistral realizată în unele planşe ale *Dezastrelor*, sporind impresia de spaimă şi de violenţă copleşitoare pe care majoritatea scenelor o degajă.

În urma unei atente cercetări a stadiilor *Dezastrelor*, acelaşi Tomás Harris a ajuns la concluzia că de la bun început plăcile de care artistul s-a folosit nu corespundeau, întotdeauna, exigenţelor operaţiunii de gravare. Se ştie, de asemenea, că pentru gravarea plăcilor 13 (20), 14 (22), 15 (23) şi 30 (21) artistul a fost nevoit să sacrifice două gravuri mai vechi, cronologic posterioare *Capriciilor*, pe care le-a tăiat în două pentru ca apoi să lucreze pur şi simplu pe verso. Nu puţini exegeţi consideră aceste două gravuri ca avînd o valoare artistică deosebită. S-ar înţelege deci că Goya le-a sacrificat cu regret şi doar stăpînit de dorinţa irezistibilă a grabnicei imortalizări a suferinţelor pe care războiul le provoca poporului său.

În sfîrşit, se susţine că un alt element pledează cu putere în favoarea ipotezei unei crize de materiale de lucru căreia Goya a trebuit să-i facă faţă. Astfel, dimensiunile plăcilor de cupru ale *Capriciilor*, *Tauromahiei* şi *Proverbelor* nu prezintă variaţii semnificative înlăuntrul fiecărei serii, în vreme ce plăcile *Dezastrelor* se ordonează în cîteva grupuri de mărimi net diferite. Aceste considerațiuni par a îndreptăţi părerea, adeseori exprimată, că începînd din anul 1810 Goya s-a consacrat cu multă patimă muncii la *Dezastre*, biruind toate obstacolele tehnice — lipsa de materiale de lucru, adică — şi depăşind orice posibile incertitudini, ca de pildă rezultatul războiului sau perspectiva publicării suitei. Se arirmă, în consecinţă, că paralel cu desfăşurarea evenimentelor au apărut şi gravurile corespunzătoare din punct de vedere tematic, mai întîi *scenele de război* şi *de foamete*, care în marea lor majoritate ar fi existat încă de prin 1813. Lăsînd de-o parte inconsecvenţele logice ale cronologiilor pînă în prezent avansate, dacă lucrurile au stat aşa cum se spune, rămîne să ne întrebăm de ce totuşi nu a publicat artistul aceste scene îndată după ultima retragere a francezilor. De revenirea armatelor napoleoniene nu ar fi avut a se teme, mai ales după ce îi va fi fost cunoscut rezultatul dramaticei „bătălii a naţiunilor", de la Leipzig, din octombrie 1813. Mai mult încă, soarta imperiului lui Napoleon lăsa loc la foarte puţine îndoieli căci Goya ştia, asemenea oricărui spaniol cît de cît informat, că Wellington trecuse Bidasoa, în noiembrie 1813, ameninţînd Franţa dinspre Pirinei, în timp ce o altă armată, considerabil mai puternică, o ameninţa şi ea dinspre Rin. În sfîrşit, o altă ştire, anume că în decembrie 1813 Napoleon restituise, forţat de împrejurări, coroana Spaniei lui Fernando al VII-lea era de natură a-i provoca insomnii mai dezagreabile decît cele aduse de vîrstă. Un om cu trecutul şi experienţa lui Don Francisco nu putea fi decît prea conştient de situaţia precară în care se afla ca urmare a frecventării, mai mult sau mai puţin asidue, a curţii regelui Joseph Bonaparte. Patriotismul său, pe care unii analişti îl pun la îndo-

ială de o manieră deschisă, rămînea să fie aşadar, în ochii celor atunci chemaţi să judece, o simplă chestiune de nuanţă şi Goya, maestru incomparabil al griurilor terne, ştia mai bine decît oricare altul că, în infinitatea de tonuri dintre alb şi negru, un politician spaniol crescut la şcoala Inchiziţiei se putea pierde cu multă încîntare. Nu întîmplător majoritatea persoanelor care se socoteau compromise prin activitatea lor din timpul războiului, colaboratori ai francezilor, din convingere sau din oportunism, apucaseră drumul exilului. Don Francisco preferase, cum ştim, să rămînă la Madrid, unde înainte încă de revenirea lui Fernando al VII-lea, adresa Academiei cerea de a primi materiale de lucru pentru a proslăvi prin intermediul picturii, faptele glorioase ale Patriei. Aşa s-au născut cu o întîrziere de şase ani faţă de evenimentele inspiratoare, celebrele tablouri *Doi Mai* şi *Trei Mai*. Înţelegem fără dificultate de ce nu a pictat Goya aceste două tablouri, uriaşe la propriu şi la figurat, în timpul ocupaţiei, căci oricît de dotat pentru arte ar fi fost regele Joseph Bonaparte şi oricît de permisiv ar fi fost regimul politic pe care îl instituise, faţă de asemenea manifestări artistice, chiar şi geniale, atenţia ce i-ar fi acordat-o pictorului s-ar fi concretizat într-un „înalt ordin", însă nu dintre acelea care se atîrnă, în mod obişnuit, la reverele hainei de gală.

Ceea ce nu putem pricepe sînt doar motivele ce l-au împiedicat pe Goya să publice *scenele de război* şi *de foamete* — în cazul în care, cum se pretinde, acestea existau cu adevărat — în lungul interval dintre retragerea definitivă a francezilor şi revenirea regelui Fernando al VII-lea din aurita sa detenţie. Cu greu se poate admite că Goya n-ar fi vrut să preîntîm-

XXXVII. [Femei fugind din calea soldaţilor] desen pe care Goya nu l-a utilizat în gravare.

pine o situaţie cel puţin stingheritoare, dacă nu şi primejdioasă, publicînd gravurile sale şi oferind astfel o probă de patriotism acestui stupid rege căruia istoriografia universală, inclusiv cea spaniolă, nu a obosit timp de peste un secol şi jumătate în a-i găsi epitete dintre cele mai puţin flatante.

Iată dar o problemă pasionantă, de un interes cu mult mai larg decît acela al unei simple scheme cronologice. Faţă de însemnătatea ei, nu ne putem opri de a observa că uneori problema este ignorată iar alteori escamotată, în acest din urmă caz furnizîndu-se răspunsuri, nici ele prea convingătoare, la o întrebare în sine interesantă, dar altfel formulată, mai bine zis la o cu totul altă întrebare, şi anume: de ce nu a publicat Goya întreaga suită, adică *scenele de război* şi *de foamete*, despre care Tomás Harris crede că ar reprezenta *Consecinţele fatale*, plus scenele gravate mai tîrziu pe plăci de 175×220 mm, despre care acelaşi autor afirmă că ar reprezenta *capriciile emfatice*.

Faţă de întrebarea astfel formulată, considerăm că după revenirea în Spania a lui Fernando al VII-lea, publicarea integrală a suitei nu era posibilă din pricina

caracterului net anti-absolutist al planşelor părţii finale. Totodată, este perfect satisfăcătoare explicaţia formulată de către Pierre Gassier, potrivit căreia artistul ar fi avut motive să nu publice numai *scenele de război* şi *scenele de foamete*, conştient fiind că suita astfel structurată ar fi fost încadrată, în acel moment, într-o largă categorie de opere de artă care, omagiind lupta pentru independenţă, proslăveau, totodată, mai mult sau mai puţin zgomotos, restaurarea, în persoana lui Fernando al VII-lea, a monarhiei absolute.[1] În fine, rămîne pînă astăzi inexplicabil faptul nepublicării seriei în timpul trieniului liberal, care a urmat loviturii de stat din 1820. Trebuie să spunem că, după părerea noastră, dacă Goya nu a publicat *scenele de război* şi *scenele de foamete* în intervalul destul de lung dintre retragerea definitivă a francezilor şi revenirea regelui Fernando al VII-lea este pentru că în anii războiului gravase puţine plăci, aceasta în cazul că gravase totuşi cîteva. În schimb, ni se pare foarte posibil ca în anul 1813 şi în cel următor artistul să fi gravat un număr important de plăci. Perspectiva publicării părea să existe iar interesele sale politice nu contraziceau întru nimic sentimentele sale patriotice, pe care, în raport cu suferinţa poporului, le credem cît se poate de reale. Este foarte semnificativ, în acest sens, că pentru tot anul 1813 nu se cunoaşte nici măcar un singur tablou iscălit de Goya[2], semn că într-adevăr ar fi putut lucra la suita de gravuri. Probabil că dacă revenirea lui Fernando al VII-lea ar fi fost întîrziată de o cauză oarecare, am fi avut o ediţie cuprinzînd scene *de război şi de foamete* la care s-ar fi adăugat poate cîteva gravuri mărturisind ataşamentul artistului faţă de un regim constituţional.

Există, corespunzător suitei *Dezastrelor*, un număr important de studii preparatorii[3]. Multe dintre aceste desene sînt de o valoare artistică excepţională; executate cel mai adesea în sanguină ele constituie uneori adevărate capodopere ale genului, mărturisind adeseori o calitate superioară replicilor gravate. Alteori însă, desenele sînt extrem de sumare, înfăţişînd simple sugestii grafice, amintind numai foarte vag imaginea de pe plăcile şi planşele cu care sînt puse în relaţie. Nu este deci de mirare că în cîteva cazuri legătura unor asemenea schiţe cu celelalte desene, prefigurînd în mod cert suita *Dezastrelor*, a putut fi contestată. După stingerea din viaţă a artistului, setul de studii preparatorii a trecut mai întîi în proprietatea lui Javier şi apoi a lui Mariano Goya, fiul şi respectiv nepotul genialului pictor. Ulterior, desenele s-au aflat în stăpînirea familiei Carderera, de la care muzeul Prado le-a achiziţionat în noiembrie 1886. Încă în 1860 Valentin Carderera publica un studiu de dimensiuni reduse, consacrat desenului şi gravurii artistului spaniol. Carderera pretindea că existau 72 de desene prefigurînd seria *Dezastrelor*.

Aşa cum era de aşteptat, studiile preparatorii ale suitei au făcut, de-a lungul timpului, obiectul unor susţinute cercetări, îndreptate însă către aspectele de ordin estetic. În general, abordările tehnice care există au pornit de la un principiu metodologic în opinia noastră ne-

---

[1] Vezi Pierre Gassier, *Les dessins de Goya*, vol. II, p. 208.
[2] José Gudiol, *op. cit.*, vol. I, p. 161.
[3] Vezi Pierre Gassier, *Les dessins de Goya*, vol. II, p. 207—326.

XXXVIII. [Scenă de luptă]. Desen pe care Goya nu l-a utilizat în gravare.

corespunzător, căci s-a procedat la identificarea desenelor pe baza comparației cu seria clasică de gravuri, conținînd cele 80 de planșe editate și reeditate de Academia San Fernando. Mai nimerit ar fi fost să se grupeze, pentru început, toate studiile preparatorii care, indiferent de gradul lor de elaborare, neîncadrabile fiind în alte capitole ale desenului goyesc, corespundeau sub raport tematic ideii *Dezastrelor*. Abia apoi trebuia să se efectueze comparația cu toate planșele ori plăcile care se încadrează în mod vizibil în efortul de concepere al suitei, indiferent de măsura mai mare sau mai mică în care desenele au fost utilizate la elaborarea unor planșe sau plăci. Era însă necesar încă un element care, adăugîndu-se principiului solidarității tematice, să ateste neîndoielnic apartenența desenelor în cauză la pachetul de studii pregătitoare. Credem că *numerele scrise pe desene reprezintă un asemenea element*. Cercetînd logica acestor numere se poate constata că ele au coerența unui șir. Există cîteva obstacole în calea acestei concluzii dar, la un studiu atent, se dovedește că ele pot fi depășite. Astfel, studiile preparatorii cu numerele 4, 11, 31 — corespunzătoare scenelor 7 (41), 30 (21), 43 (40) — sînt desenate și pe verso. Pe spatele desenului cu numărul 4 figurează schița sumară a aceleiași scene, înfățișînd-o pe María Agustína. Celelalte două conțin pe *verso* schițe sumare ale scenelor 15 (22) și 38 (57). Un singur desen (Prado, nr. 170), avînd numărul 11, dublează astfel o cifră existentă pe un alt studiu preparatoriu. Se pare că aici a operat o logică compensatorie pentru că desenul cu numărul 63 este o simplă replică, mai puțin elaborată, a studiului preparatoriu cu numărul 48. Desenele 3 și 52 sînt în mod vizibil asemănătoare, identice însă nu pot fi considerate. Lăsînd de-o parte schițele executate pe *verso*, care în două cazuri au un sistem de numerotație diferit — procedeu folosit de Goya și la studiile preparatorii pentru *Capricii* (vezi desenele planșelor 6, 12, 20, 30, 64, 72 etc.) — iar într-un al treilea caz, corespunzător scenei 38 (57), nepu-tîndu-se identifica nici o cifră, rămîne să ne oprim atenția asupra celorlalte, executate numai *recto*. Rezultatul este concludent, cifrele alcătuind un șir uniform crescător de la 1 la 68 inclusiv. Ar părea să lipsească doar un desen care să poarte cifra 39 pentru ca astfel să fie perfect continuu. Faptul ni s-a părut ciudat și cercetînd amănunțitul catalog al lui Pierre Gassier, de unde am cules informațiile pe care se întemeiază interpretarea noastră, am identificat acest desen. Este vorba de un desen avînd, prin comparație cu celelalte, o formă neobișnuită, de dimensiuni mai mici (150 × 195 mm) executat în laviu de sepia și înfățișînd o scenă de război (Prado, nr. 166). Pe acest desen figurează cifra 39 în colțul din stînga jos, amănunt ce a scăpat atenției lui Pierre Gassier, care, în mod eronat,

nu l-a considerat, cum se vede, ca făcînd parte dintre studiile preparatorii ale suitei. Lucru semnificativ, el poartă în colțuri marcajul efectuat în vederea executării gravurii. Indiscutabil deci, toate aceste desene sînt legate între ele prin logica șirului cifrelor pe care le poartă. Această constatare nu putea fi relevată în mod convenabil cîtă vreme în albumele și lucrările de specialitate desenele sînt reproduse și comentate nu în ordinea propriei lor numerotări ci în ordinea definitivă a planșelor suitei *Dezastrelor*. În chip firesc, Goya a avut la dispoziție un număr de desene de la care pornind a ajuns la un număr de scene gravate, indiferent dacă unele desene nu vor fi fost utilizate sau, utilizate fiind, gravura prezintă abateri mai mari sau mai mici în raport cu ideea grafică de la care s-a pornit. Prin urmare, toate desenele încadrate tematic în efortul de concepere al *Dezastrelor* trebuie comparate, mai ales dacă sînt numerotate, cu toate plăcile gravate și studiile aparținînd ca subiect temei în cauză. Există alte 6 desene reprezentînd *scene de război* și *de foamete*, desene pe care unii exegeți ezită fără temei să le includă în studiile preparatorii ale *Dezastrelor* pe considerentul că scenele cu pricina nu figurează în cadrul suitei finale, așa cum aceasta se înfățișează în albumul lui Céan Bermúdez. Argumentul este în sine nerelevant, cu atît mai mult cu cît amintitele desene sînt clar numerotate cu cifrele 3, 18, 19, 37, 52, 53 care le situează indubitabil printre altele utilizate, după cum se știe, la gravarea foarte multor *Dezastre*. Dovadă iredutabilă a corectitudinii raționamentului nostru, desenului cu numărul 37 îi corespunde în chip evident o probă de lucru nenumerotată dar purtînd titlul, de Goya fixat, *Infame provecho* (Avantaj infam) stadiu de altfel inclus de artist într-un masiv set de probe de lucru ale *Dezastrelor*, altul decît acela al lui Céan Bermúdez.

În consecință, alte două desene, corespunzător cărora nu se cunosc plăci sau probe de lucru, ar trebui și ele considerate — contrar altor opinii — drept legate de serie în virtutea faptului că poartă numerele 6 și 11 care le situează printre alte desene, efectiv utilizate de Goya la gravarea unor *Dezastre*. De altfel, aceste două desene, înfățișînd scene de război, se încadrează perfect, sub raport tematic, în ideea *Dezastrelor*.

La fel trebuie procedat — credem — cu desenul 45 pe care Tomás Harris nu-l socotește legat de studiile preparatorii ale *Dezastrelor*. Firește, noțiunea de studiu preparatoriu trebuie înțeleasă în sens larg și abstracție făcîndu-se de împrejurarea că unora dintre ele ar putea să nu le corespundă plăci gravate sau probe. În această privință este semnificativ că Pierre Gassier include desenul 45 în rîndul studiilor preparatorii, punîndu-l în relație cu planșa 21 (25) *Será lo mismo* (Se va-ntîmpla la fel) și observînd că „Acest desen este foarte îndepărtat de gravură: doar cadavrele din prim-planul scenei par a fi servit la gravarea planșei“[1]. Să reținem deci că un specialist de talia lui Pierre Gassier include între studiile preparatorii ale *Dezastrelor* și schițe amintind foarte vag, aproape deloc am zice, configurația planșelor finale. Cum observă amintitul critic, anumite detalii ale desenului au fost totuși reținute de Goya în gravura menționată.

Foarte interesantă este și situația altor două desene, care se caracterizează prin extrem de sumara lor execuție și prin

[1] *Ibidem* p.230.

faptul că nu sînt purtătoare de numere. Primul dintre aceste desene poate fi identificat fără nici o dificultate ca răspunzînd planșei 38 (57) *Bárbaros*! Pierre Gassier îl reproduce, perfect justificat după părerea noastră, în masivul și excelentul său volum închinat studiilor preparatorii la gravurile și litografiile goyești, arătînd în comentariul aferent că Sánchez Cantón, alt reputat specialist, nu a socotit de cuviință să reproducă acest crochiu în albumul său și că Tomás Harris în mod greșit afirma, în binecunoscuta sa lucrare, inexistența unui desen corespunzător planșei 38 (57). Celălalt desen, practic o pată de culoare, prezintă o asemănare totuși neîndoielnică cu celebra planșă 69 (69) *Nada*. Gassier reproduce și acest desen, în pofida părerii altor reputați critici de artă care au considerat că planșa *Nada* nu este prefigurată de nici un studiu preparatoriu.

Cercetarea logicii șirului de numere de pe desenele *Dezastrelor* oferă și alte cîteva concluzii interesante. Astfel, în legătură cu desenul 45 Pierre Gassier afirmă, pe bună dreptate, că trebuie pus în relație cu planșa 21 (25). Gassier face însă o rezervă, arătînd că anumite detalii ale desenului, de pildă execuția grosieră a piciorului soldatului din extrema stîngă a scenei, par să indice intervenția unei mîini străine și nedibace[1]. Or, nu numai că în scenele acestei suite amintitul detaliu anatomic a fost executat adesea de o manieră identică, altfel caracteristică esteticii maestrului, dar respectivul desen a fost numerotat fără dubiu de către artistul însuși!

Un fapt ciudat și pentru care nu am putut găsi nici o explicație mulțumitoare decurge din împrejurarea că cifra cea mai mare, figurînd pe desene, este 68. Șirul fiind perfect continuu pînă la cifra amintită, rezultă că desenul corespunzător planșei *Nada* ar fi trebuit să aibă numărul 69 adică exact același pe care scena l-a avut atît la prima, cît și la a doua numerotare de pe plăci. Coincidența este surprinzătoare! Este posibil ca această observație să poată sluji în efortul de trasare a unei cronologii veridice a suitei *Dezastrelor*.

Tomás Harris identificase — nu întotdeauna fără dificultate, căci uneori diferite seturi reprezentînd probe de lucru putuseră trece drept părți ale unor ediții de sine-stătătoare — un număr de 12 ediții originale pentru *Capricii*, 7 ediții originale pentru *Tauromahia*, 7 ediții originale pentru *Dezastrele războiului* și 9 ediții originale pentru *Disparates*.

Prima ediție a *Dezastrelor* a fost imprimată la Madrid, în 1863, la inițiativa Academiei San Fernando, în atelierul lui Laurenciano Potenciano. Legendele primelor seturi ale ediției reproduc cu fidelitate și cele cîteva mărunte erori de ortografie din textele planșelor 9, 32, 33, 34, 35, 36, 39, 47. Aceste erori au fost însă succesiv înlăturate, astfel încît în cadrul primei ediții nu toate seturile de gravuri sînt perfect identice. Ediția a fost imprimată pe coli de hîrtie avînd 245 × 345 mm, tirajul fiind fixat la 500 de exemplare. Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei R.S. România posedă un număr de 20 de gravuri aparținînd acestei ediții, toate provenind din colecția lui George Oprescu. Între ele, planșele 32, 33, 34, 35 și 39 au fost imprimate după corijarea erorilor din textul epigrafelor.

Ediția a II-a a fost realizată în 1892, în *Calcografia*, la comanda aceluiași for academic care, cu un an înainte, își

[1] Vezi Pierre Gassier, *op. cit.*, vol. I, p. 230.

schimbase numele din *Real Academia de Nobles Artes de San Fernando* în *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Faptul rezultă și din foaia de titlu care, împreună cu textul notei biografice al primei ediții, însoțește unele seturi de gravuri. Ediția a fost imprimată pe hîrtie de formatul 230 ×320 mm, iar tirajul ediției a fost limitat la 100 de exemplare. De remarcat că setul complet de gravuri care se păstrează la Cabinetul de stampe al Muzeului de Artă al R.S. România aparține acestei ediții și este prevăzut atît cu foaie de titlu, cît și cu introducerea biografică ce însoțeau încă ediția I. Au mai urmat cinci ediții, imprimate la Madrid, în anii 1903, 1906, 1923, 1930 și 1937[1] .

[1] Vezi Tomás Harris, *op. cit.*, vol. I, p. 173—176.

LOS DESASTRES DE LA GUERRA

DEZASTRELE RĂZBOIULUI

1 Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer (Triste presimțiri a ceea ce va să vină)

2(36) Con razón ó sin ella (Cu sau fără dreptate)

3(48) Lo mismo (Același lucru)

4(34) Las mugeres dan valor (Femeile dau curaj)

5(28) Y son fieras (Şi sînt sălbatice)

6(26) Bien te se está (Bine-ți mai șade !)

7(41) Que valor (Ce curaj !)

8 Siempre sucede (Se-ntîmplă mereu)

9(29) No quieren (Nu vor)

10(19) Tampoco (Încă și mai puțin)

11(18) Ni por esas (Nici în ruptul capului)

12(24) Para eso habéis nacido (Pentru asta v-ați născut)

13(20) Amarga presencia (Prezență amară)

14(23) Duro es el paso (Greu mai e pasul !)

14(23) Duro es el paso (Greu mai e pasul !)

15(22) Y no hai remedio (Şi nu este leac)

16(4) Se aprovechan (Profită)

17(17) No se convienen (Nu se-nțeleg)

18(16) Enterrar y callar (Să îngropi și să taci)

19(19) Ya no hay tiempo (E prea tîrziu)

20(8) Curarlos y a otra (Să-i îngrijești și apoi, mai departe !)

21(25) Será lo mismo (Se va-ntímpla la fel)

22(7) Tanto y más (Atîta și încă mai mult)

23(14) Lo mismo en otras partes (La fel în alte părți)

24(12) Aún podrán servir (Ar mai putea fi încă de folos)

25(13) También éstos (La fel aceştia)

26(27) No se puede mirar (Nu se poate privi)

27(11) Caridad (Milostenie)

28 Populacho (Gloată)

29 Lo merecía (O merita)

30(21) Estragos de la guerra (Ravagiile războiului)

31(32) Fuerte cosa es ! (Grozav lucru !)

31(32) Fuerte cosa es ! (Grozav lucru !)

32(49) Por qué? (De ce?)

33(42) Que hay que hacer más? (Ce se poate mai rău de-atît?)

33(42) Que hay que hacer más? (Ce se poate mai rău de-atît?)

34(1) Por una navaja (Pentru un cuțit)

35(2) No se puede saber por qué (Nu se poate ști pentu ce)

36(39) Tampoco (Încă și mai puțin)

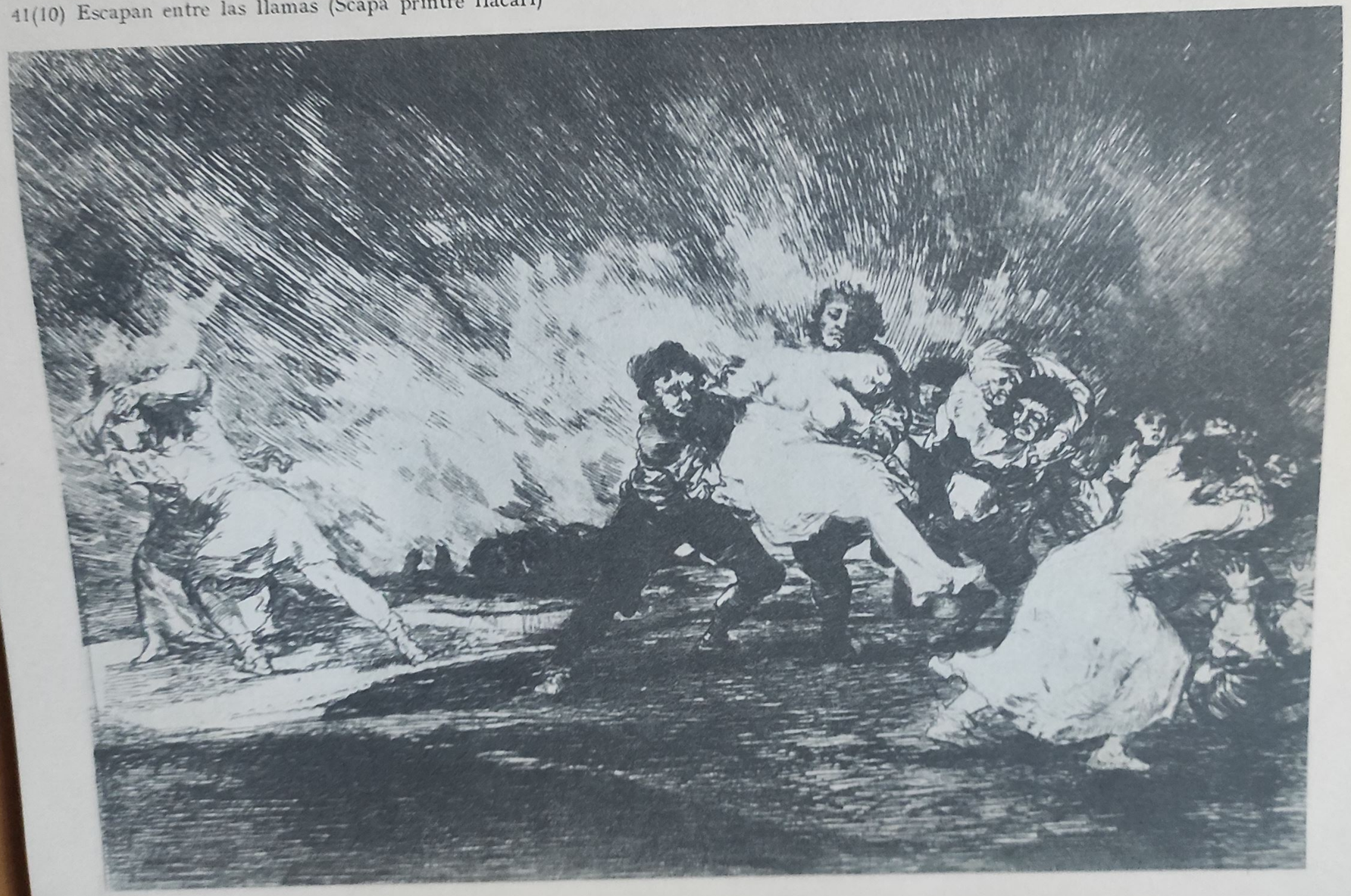
37(32) Esto es peor (Asta-i şi mai rău)

38(57) Bárbaros (Barbarilor !)

39(51) Grande hazana ! Con muertos ! (Mare vitejie ! Cu morţii !)

40 Algún partido saca (Ceva tot cîştigă !)

41(10) Escapan entre las llamas (Scapă printre flăcări)



42 Todo va revuelto (Totu-i pe dos)

43(40) También esto (De asemenea)

44(15) Yo lo vi (Am văzut-o [cu ochii mei])

45 Y esto también (Şi pe-asta)

46(53) Esto es malo (Asta e rău)

47(33) *Así sucedió (Așa s-a întîmplat)*

48(47) Cruel lástima ! (Mare păcat !)

49(36) Caridad de una muger (Milostenia unei femei)

50(55) Madre infeliz ! (Sărmană mamă !)

51(46) Gracias a la almorta (Mulţumită [boabelor] nipralei)

52(50) No llegan a tiempo (Nu ajung la timp)

53(43) Espiró sin remedio (Mort fără leac)

54(45) Clamores en vano (Strigăte zadarnice)

55(37) Lo peor es pedir (Cel mai rău e să ceri de pomană)

56(30) Al cementerio (La cimitir)

57(5) Sanos y enfermos (Teferi și bolnavi)

58(34) No hay qué dar voces (Nu trebuie să strigi)

59(3) De qué sirve una taza? (La ce slujește o ceașcă?)

60(31) No hay quien los socorra (Nu are cine să-i ajute)

65 Qué alboroto es este? (Ce fel de larmă e asta?)

66 Extrana devoción ! (Ciudată evlavie !)

61(35) Si son de otro linage (Dacă sînt de altă spiță)

62 Las camas de la muerte (Paturile morţii)

67 Esta no lo es menos (Asta nu-i mai puțin)

68 Qué locura! (Ce sminteală)

69(69) Nada. Ello dirá (Nimic. Asta va spune)

70 No saben el camino (Nu știu drumul)

71 Contra el bien general (Împotriva binelui obștesc)

72 Las resultas (Urmările)

73 Gatesca pantomima (Pantomimă felină)

74 Esto es lo peor ! (Asta-i lucrul cel mai rău !)

75 Farándula de charlatanes (Farandola şarlatanilor)

76 El buitre carnívoro (Vulturul carnivor)

77 Qué se rompe la cuerda (Se rupe funis)

78 Se defiende bien (Se apără bine)

79 Murió la Verdad (A murit Adevărul)

80 Si resucitará?(Oare va mai învia?)

80 Si resucitará? (Oare va mai învia?)

81 Fiero monstruo (Monstru sîngeros)

82 Esto es lo Verdadero (Acesta este Adevărul)

82 Esto es lo Verdadero (Acesta este Adevărul)

[83] Tan bárbara la seguridad
como el delito
(Detenţia este la fel
de barbară ca delictul)

[84] La seguridad de un reo no
exige tormento
(Siguranta detenţiei inculpatului
nu necesită tortură)

[85] Si es delinquente q[e] muera pronto
(Dacă este vinovat atunci
să fie imediat executat)

LISTA REPRODUCERILOR

ÎN TEXT

A. Picturi

I. Portretul ecvestru al regelui Fernando al VII-lea, 1808, Madrid, Academía de San Fernando

II. Portretul generalului José de Palafox, 1808 (?) Zumaya, Museo Zuloaga

III. Colosul, c. 1808—1810, Madrid, Prado

IV. Portretul ministrului José Manuel Romero, c. 1808—1812, Chicago, colecția c. McCormick

V. Alegoria orașului Madrid, 1810, Madrid, Ayuntamiento

VI. Portretul generalului Nicolas Guye, 1810, Richmond, Virginia, Museum of Art

VII. Portretul lui Juan Antonio Llorente, c. 1810—1811, São Paulo, Museu de Arte

VIII. Seria de tablouri , astăzi pierdute, a „Ororilor războiului"

IX. Portretul ducelui de Wellington, c. 1812, Londra, Wellington Museum

X. Fabricarea pulberii în Sierra de Tardienta, c. 1813, Madrid, Palacio Real

XI. Fabricarea gloanțelor în Sierra de Tardienta, c. 1813, Madrid, Palacio Real

XII. Doi Mai, 1814, Madrid, Prado

XIII. Trei Mai, 1814, Madrid, Prado

XIV. Portretul ecvestru al generalului Palafox, 1814, Madrid, Prado

XV. Portretul ducelui de Wellington, 1814, (?), Londra, National Gallery

XVI. Portretul lui Fernando al VII-lea (detaliu), 1815, Zaragoza, Museo de Bellas Artes

XVII. „El Empecinado" (Juan Martín Diaz, erou al luptei pentru independență) c. 1815, Köln, colecția Neugebauer

B. Desene preparatorii

XVIII. Desen preparatoriu pentru gravura 7 (14) din suita Dezastrelor, Madrid, Prado

XIX. Desen preparatoriu pentru gravura 8 din suita Dezastrelor, Madrid, Prado

XX. Desen preparatoriu pentru gravura 27 (11) din suita Dezastrelor, Madrid, Prado

XXI. Desen preparatoriu pentru gravura 28 din suita Dezastrelor, Madrid, Prado

XXII. Desen preparatoriu pentru gravura 30 (21) din suita Dezastrelor, Madrid, Prado

XXIII. Desen preparatoriu pentru gravura 40 din suita Dezastrelor, Madrid, Prado

XXIV. Desen preparatoriu pentru gravura 23 (14) din suita Dezastrelor, Madrid, Prado

XXV. Desen preparatoriu pentru gravura 60 (31) din suita Dezastrelor, Madrid, Prado

XXVI. Desen preparatoriu pentru gravura 62 din suita Dezastrelor, Madrid, Prado

XXVII. Desen preparatoriu pentru gravura 68 din suita Dezastrelor, Madrid, Prado

XXVIII. Desen preparatoriu pentru gravura 71 din suita Dezastrelor, Madrid, Prado

XXIX. Desen preparatoriu (detaliu) pentru gravura 76 din suita Dezastrelor, Madrid, Prado

XXX. Desen preparatoriu pentru planșa intitulată de Goya *Infame Provecho* (Avantaj infam) păstrată într-un singur exemplar. Planșa, nenumerotată, făcea parte dintr-un set de 72 de stampe, altul decît acela al lui Don Agustín. Scena trebuie raportată la războiul anilor 1808—1813.
Gravura este lucrată în acvaforte, *pointe sèche*, dăltiță; placa s-a spart probabil la imprimare, cca 160×
×220 mm, fără număr.
Desen în sanguină; Prado [Nr. 184]
179×232 mm, stînga jos 37.

C. Desene fără gravuri păstrate sau negravate

XXXI. [Femei urmărite de soldați] Desen preparatoriu pentru o gravură care nu s-a păstrat. Scena prezintă o evidentă solidaritate tematică cu suita Dezastrelor, raportîndu-se la realitățile anilor 1808-1813. Desen în sanguină + urme de plombagină; Prado [Nr. 181]
188×237 mm, stînga jos 52; scenă asemănătoare, cum remarcă Pierre Gassier, aceleia din desenul următor, numerotat, în stînga jos, cu cifra 3.

XXXII. [Femei urmărite de soldați] Desen preparatoriu pentru o gravură care nu s-a păstrat. Scena prezintă o evidentă solidaritate tematică cu suita Dezastrelor, raportîndu-se la realitățile anilor 1808—1813. Desen în sanguină; Prado [Nr. 182]; 186×
×237 mm, stînga jos 3; scenă asemănătoare, cum remarcă Pierre Gassier, aceleia din desenul precedent, numerotat în stînga jos, cu cifra 52, și conținînd, în partea stîngă, detalii care aici lipsesc.

XXXIII. [Luptători spanioli răniți]. Desen preparatoriu pentru o gravură care nu s-a păstrat. Scena prezintă o evidentă solidaritate tematică cu suita Dezastrelor, raportîndu-se la realitățile anilor 1808—1813.
Desen în sanguină + plombagină; Prado [Nr. 183]
176×236 mm, stînga jos 183); Pierre Gassier observă o asemănare cu planșa 24(12) *Aun Podran Servir*, deducînd de aici explicația eliminării scenei din suită.
Se cunoaște existența unui mic tablou pe o idee grafică foarte asemănătoare.

XXXIV. [Luptători spanioli răniți.] Desen pe care Goya nu l-a utilizat în gravare. Scena prezintă o evidentă solidaritate tematică cu suita Dezastrelor, raportîndu-se asemenea altora, gravate însă, la realitățile anilor 1808—1813.
Desen în sanguină + plombagină, Prado [Nr. 170]
188×256 mm, stînga jos 11. Se cunoaște existența unui mic tablou pe o idee grafică foarte asemănătoare.

XXXV. [Scenă de foamete]. Desen preparatoriu pentru o gravură care nu s-a păstrat. Scena prezintă o evidentă solidaritate tematică cu suita Dezastrelor, raportîndu-se la foametea anilor 1811—1812.

Desen în sanguină, Prado [Nr. 172] 170×222 mm, stînga jos 19 Pierre Gassier afirmă că scena a fost transpusă pe placă, necunoscîndu-se însă nici o probă a ei.

XXXVI. [Scenă de foamete]. Desen preparatoriu pentru o gravură care nu s-a păstrat. Scena prezintă o evidentă solidaritate tematică cu suita Dezastrelor, raportîndu-se la foametea anilor 1811—1812.

Desen în sanguină, Prado [Nr. 171] 146×200 mm, stînga jos 53.

Pierre Gassier afirmă că scena a fost transpusă pe placă, necunoscîndu-se, însă, nici o probă a ei.

XXXVII. [Femei fugind din calea soldaților] Desen pe care Goya nu l-a utilizat în gravare. Scena prezintă o evidentă solidaritate tematică cu suita Dezastrelor, raportîndu-se, asemenea altora, gravate însă, la realitățile corespunzătoare anilor 1808—1813.

Desen în sanguină, Prado [Nr. 180] 148×208 mm, stînga jos 6. Pierre Gassier afirmă că scena nu are un raport suficient de precis cu vreo planșă a Dezastrelor, ezitînd să o includă printre studiile preparatorii. Cifra 6 din colțul stîng al desenului favorizează, însă, ipoteza apartenenței la aceste studii preparatorii.

XXXVIII. [Scenă de luptă]. Desen pe care Goya nu l-a utilizat în gravare. Scena prezintă o evidentă solidaritate tematică cu suita Dezastrelor, raportîndu-se, asemenea altora, gravate însă, la realitățile corespunzătoare anilor 1808—1813.

Desen în laviu de sepia + urme de sanguină, Prado [Nr. 166] 150×195 mm, stînga jos 39. Pierre Gassier afirmă că desenul nu are legătură cu studiile preparatorii ale Dezastrelor și nu indică existența, în colțul inferior stîng, a cifrei 39, care situează desenul printre toate celelalte, de asemenea numerotate.

ÎN AFARA TEXTULUI*

Planșa 1. *Tristes presentimientos de_lo que ha de acontecer*
(Triste presimțiri a ceea ce va să vină)
Scenă introductivă, cu înțeles simbolic
Placă lucrată în acvaforte, dăltiță, *pointe sèche*, brunisor, aflată în *Calcografia* de la Madrid, avînd 175×220 mm și purtînd în colțul superior stîng cifra 1
(Desenul lucrat în sanguină, aflat la Prado [Nr. 117], și purtînd în colțul inferior stîng cifra 60)

Planșa 2(36) *Con razón o sin ella*
(Cu sau fără dreptate)
Scenă relativă la războiul anilor 1808—1813
Acvaforte, laviu, brunisor; *Calcografia*
155×205 mm, stînga jos 36, stînga sus 2 (Desenul nu este cunoscut)

Planșa 3(48) *Lo mismo*
(Același lucru)
Scenă relativă la războiul anilor 1808—1813
Acvaforte, laviu, *pointe sèche*, brunisor; *Calcografia* 160×220 mm, stînga jos 48, stînga sus 3
(Desenul nu este cunoscut)

* cf. Tomas Harris, *Goya, Engravings and lithographs*, Oxford, 1964, vol. I și II; Pierre Gassier, *Les dessins de Goya*, vol. II

Planșa 4(34) *Las mugeres dan valor*
(Femeile dau curaj)

Scenă relativă la războiul anilor 1808—1813
Acvaforte, acvatinta brunisată, laviu, *pointe sèche*, brunisor; *Calcografia*
155×205 mm, stînga jos 34, stînga sus 4
(Desenul nu este cunoscut)

Planșa 5(28) *Y son fieras*
(Și sînt sălbatice)

Scenă relativă la războiul anilor 1808—1813
Acvaforte, acvatinta brunisată, *pointe sèche*; *Calcografia* 155×210 mm, stînga jos 28, stînga sus 5
(Desenul nu este cunoscut)

Planșa 6(26) *Bien te se está*
(Bine-ți mai șade !)

Scenă relativă la războiul anilor 1808—1813
Acvaforte, laviu, dăltiță; *Calcografia*
140×210 mm, stînga jos 26, stînga sus 6
(Desenul nu este cunoscut)

Planșa 7(41) *Que valor*
(Ce curaj !)

Scenă relativă la primul asediu al Zaragozei, în 1808
Acvaforte, acvatinta, *pointe sèche*, dăltiță, brunisor; *Calcografia*
155×210 mm, stînga jos 41, stînga sus 7
(Desen în sanguină; Prado [Nr.430] 145×198 mm, stînga jos 4; *verso* schița aceleiași scene Prado, [Nr. 455])

Planșa 8 *Siempre sucede*
(Se-ntîmplă mereu)
Scenă relativă la războiul anilor 1808—1813
Acvaforte, *pointe sèche*; *Calcografia*
175×220 mm, numai stînga sus 8
(Desen în sanguină; Prado [Nr. 118] 145×206 mm, stînga jos 2)

Planșa 9(29) No *quieren*
(Nu vor)

Scenă relativă la războiul anilor 1808—1813
Acvaforte, acvatinta brunisată, *pointe sèche*, dăltiță, brunisor; *Calcografia*
155×210 mm, stînga jos 29, stînga sus 9
(Desenul nu este cunoscut)

Planșa 10(19) *Tampoco*
(Încă și mai puțin)

Scenă relativă la războiul anilor 1808—1813
Acvaforte, dăltiță; *Calcografia*
155×215 mm (există un stadiu cu 19 incomplet gravat, stînga jos); stînga sus 10
(Desenul nu este cunoscut)

Planșa 11(18) *Ni por esas*
(Nici în ruptul capului)

Scenă relativă la războiul anilor 1808—1813
Acvaforte, laviu, *pointe sèche*, dăltiță; *Calcografia*
160×210 mm, stînga jos 18, stînga sus 11
(Desen în peniță + laviu de sepia + sanguină; Prado [Nr. 167] 134×186 mm, stînga jos 21)
În gravură scena e inversată pe axa verticală

Planșa 12(24) *Para eso habeis nacido*
(Pentru asta v-ați născut?)

Scenă relativă la războiul anilor 1808—1813
Acvaforte, laviu, *pointe sèche*, dăltiță; *Calcografia*
160×235 mm, stînga jos 24, stînga sus 12
(Desen în sanguină; Prado [Nr. 119]
175×234 mm, stînga jos 20)

Planșa 13(20) *Amarga presencia*
(Prezență amară)

Scenă relativă la războiul anilor 1808—1813
Acvaforte, laviu, *pointe sèche*, dăltiță, brunisor; *Calcografia*
145×170 mm, stînga jos 20, stînga sus 13
(Desenul în sanguină; Prado [Nr. 120]
150×208 mm, stînga jos 10):
În gravură scena e inversată

Planșa 14(23) *Duro es el paso* !
(Greu mai e pasul !)

Scenă relativă la războiul anilor 1808—1813
Acvaforte, laviu brunisat, *pointe sèche*, dăltiță; *Calcografia*
155×165 mm, stînga jos 23, stînga sus 14
(Desenul în sanguină; Prado [Nr. 121]
150×207 mm, stînga jos 22)
În gravură scena e inversată

Planșa 15(22) *Y no hay remedio*
(Și nu este leac)

Scenă relativă la războiul anilor 1808—1813
Acvaforte, *pointe sèche*, dăltiță, brunisor; *Calcografia*
145×165 mm, (nu se cunoaște nici o probă cu numărul inițial, 22, care apare doar pe placă), stînga sus 15
(Desen în laviu de sepia + creion negru; Prado [Nr. 460] schițat pe spatele desenului pentru scena 30 (21)
181×218 mm, stînga sus, număr propriu 2)
În gravură scena e inversată

Planșa 16(4) *Se aprovechan*
(Profită)

Scenă relativă la războiul anilor 1808—1813
Acvaforte, laviu, *pointe sèche*, dăltiță, brunisor; *Calcografia*
160×235 mm, (nu se cunoaște nici o probă cu nr. 4 inițial) stînga sus 16 (6 inversat)
(Desen în sanguină; Prado [Nr. 122]
166×230 mm, stînga jos 15)

Planșa 17(17) *No se convienen*
(Nu se-nțeleg)

Scenă relativă la războiul anilor 1808—1813
Acvaforte *pointe sèche*, dăltiță brunisor; *Calcografia*
145×215 mm, stînga jos 17, stînga sus 17
(Desenul nu este cunoscut)

Planșa 18(16) *Enterrar y callar*
(Să îngropi și să taci)

Scenă relativă la războiul anilor 1808—1813
Acvaforte, laviu brunisat, *pointe sèche*, dăltiță; *Calcografia*
160×235 mm, stînga jos 16, stînga sus 18
(Desen în sanguină; Prado [Nr.123]
185×236 mm, stînga jos 49)

Planșa 19(19) *Ya no hay tiempo*
(E prea tîrziu)

Scenă relativă la războiul anilor 1808—1813
Acvaforte, laviu, *pointe sèche*, dăltiță, brunisor; *Calcografia*
165×235 mm, stînga jos 19 (imprimat ca un 91) stînga sus 19
(Desen în sanguină; Prado [Nr.124]
186×234 mm, stînga jos 12)

Planșa 20(8) *Curarlos y a otra*
(Să-i îngrijești și apoi, mai departe !)

Scenă relativă la războiul anilor 1808—1813
Acvaforte, laviu, dăltiță, brunisor *Calcografia*
160×235 mm (nu se cunoaște nici o probă cu nr. 8 inițial) stînga sus 20
Placa poartă gravat anul 1810

(Desen în sanguină; Prado [Nr,126] 181×230 mm, stînga jos 48; mai există un desen aproape identic Prado [Nr. 125], avînd 195 × 245 mm, executat în sanguină + creion negru; stînga jos 63)

Planşa 21(25) *Será lo mismo*
(Se va-ntîmpla la fel)
Scenă relativă la războiul anilor 1808—1813
Acvaforte, laviu brunisat; *Calcografia*
145×220 mm, stînga jos 25, stînga sus 21
(Desen în laviu de sepia + peniţă; Prado [Nr. 168]
159×222 mm, stînga jos 45); în gravură (inversate) doar corpurile neînsufleţite din prim plan

Planşa 22(7) *Tanto y más*
(Atîta şi încă mai mult)
Scenă relativă la războiul anilor 1808—1813
Acvaforte, dăltiţă; *Calcografia*
160×250 mm, stînga jos 7, stînga sus 22
Placa poartă gravat anul 1810
(Desen în sanguină; Prado [Nr.127]
179×237 mm, stînga jos 13)

Planşa 23(14) *Lo mismo en otras partes*
(La fel în alte părţi)
Scenă relativă la războiul anilor 1808—1813
Acvaforte, laviu, *pointe sèche*, dăltiţă; *Calcografia*
160×240 mm, stînga jos 14, stînga sus 23
(Desen în sanguină; Prado [Nr. 128]
166×221 mm, stînga jos 59); în gravură nu figurează soldatul cu sabie

Planşa 24(12) *Aún podrán servir*
(Ar mai putea fi de folos)
Scenă relativă la războiul anilor 1808—1813
Acvaforte, brunisor; *Calcografia*
160×255 mm, stînga jos 12, stînga sus 24
(Desen în sanguină; Prado [Nr.129]
164×218 mm, stînga jos 36)

Planşa 25(13) *También estos*
(La fel aceştia)
Scenă relativă la războiul anilor 1808—1813
Acvaforte, *pointe sèche*, dăltiţă; *Calcografia*
165×235 mm, stînga jos 13, stînga sus 25
(Desen în sanguină; Prado [Nr.130]
169×231 mm, stînga jos 41)

Planşa 26(27) *No se puede mirar*
(Nu se poate privi)
Scenă relativă la războiul anilor 1808—1813
Acvaforte, laviu brunisat, *pointe sèche*, dăltiţă; *Calcografia*
145×210 mm, stînga jos 27, stînga sus 26 (cifra 6 inversată)
(Desenul nu este cunoscut)

Planşa 27(11) *Caridad*
(Milostenie)
Scenă relativă la războiul anilor 1808—1813
Acvaforte, laviu, dăltiţă, brunisor; *Calcografia*
160×235 mm (nu se cunoaşte nici o probă cu nr. 11 iniţial) stînga sus 27
Placa poartă gravat anul 1810
(Desenul în sanguină; Prado [Nr. 132]
189×237 mm, stînga jos 35)

Planşa 28 *Populacho*
(Gloată)
Scenă relativă la războiul anilor 1808—1813. Împreună cu următoarea consemnează cruzimi ale spaniolilor contra spaniolilor.
Acvaforte, laviu, *pointe sèche*, dăltiţă, brunisor; *Calcografia*
175×215 mm, numai stînga sus 28

(Desenul în sanguină; Prado [Nr. 131] 148×206 mm, stînga jos 16)

Planşa 29 *Lo merecia*
(O merita)

Scenă relativă la războiul anilor 1808—1813. Împreună cu precedenta consemnează cruzimi ale spaniolilor contra spaniolilor.
Acvaforte, laviu, *pointe sèche* dăltiţă, brunisor; *Calcografia*
175×215 mm, numai stînga sus 29
(Desenul în sanguină; Prado [Nr. 134]
144×208 mm, stînga jos 30)

Planşa 30(21) *Estragos de la guerra*
(Ravagiile războiului)

Scenă relativă la războiul anilor 1808—1813
Acvaforte, laviu, *pointe sèche*, dăltiţă, brunisor; *Calcografia*
140×170 mm, stînga jos 21, stînga sus 30
(Desen în peniţă, sepia + laviu + creion negru; Prado [Nr. 436] 181×218 mm, stînga jos 11); în gravură scena apare inversată. În marginea inferioară Goya menţionează că pe *verso* există alt desen pentru planşa 15 (22)

Planşa 31(32) *Fuerte cosa es* !
(Grozav lucru !)

Scenă relativă la războiul anilor 1808—1813
Acvaforte, acvatinta brunisată, *pointe sèche*; *Calcografia*
155×205 mm, stînga jos 32, stînga sus 31
(Desenul nu este cunoscut)

Planşa 32(49) *Por qué*
(De ce?)

Scenă relativă la războiul anilor 1808—1813
Acvaforte, laviu, *pointe sèche*, dăltiţă, brunisor; *Calcografia*
155×205 mm, stînga jos 49, stînga sus 32
(Desenul nu este cunoscut)

Planşa 33(42) *Qué hay que hacer más?*
(Ce se poate mai rău de atît?)

Scenă relativă la războiul anilor 1808—1813
Acvaforte, laviu, *pointe sèche*, dăltiţă, brunisor; *Calcografia*
155×205 mm, (există probe cu nr. 42 iniţial), stînga sus 33
(Desenul nu este cunoscut)

Planşa 34(1) *Por una navaja*
(Pentru un cuţit)

Scenă relativă la războiul anilor 1808—1813
Acvaforte, *pointe sèche*, dăltiţă, brunisor; *Calcografia*
155×205 mm, (există probe cu nr. 1 iniţial), stînga sus 34
(Desenul nu este cunoscut)

Planşa 35(2) *No se puede saber por qué*
(Nu se poate şti pentru ce)

Scenă relativă la războiul anilor 1808—1813
Acvaforte, laviu brunisat, *pointe sèche*, dăltiţă; *Calcografia*
155×205 mm, (nu se cunoaşte probă cu nr. 2 iniţial), stînga sus 35
(Desenul nu este cunoscut)

Planşa 36(39) *Tampoco*
(Încă şi mai puţin)

Scenă relativă la războiul anilor 1808—1813
Acvaforte, acvatinta brunisată, *pointe sèche*, dăltiţă, brunisor; *Calcografia*
155×205 mm, stînga jos 39, stînga sus 36
(Desenul nu este cunoscut)

Planşa 37(32) *Esto es peor*
(Asta-i şi mai rău)

Scenă relativă la războiul anilor 1808—1813
Acvaforte, laviu, brunisor; *Calcografia*

155×205 mm, (există probe cu nr. 32 inițial), stînga sus 37
(Desenul nu este cunoscut)

Planșa 38(57) *Bárbaros* !
(Barbarilor !)

Scenă relativă la războiul anilor 1808—1813. În cadrul primei numerotări, scena trebuia să ofere concluzia anilor luptei de partizani
Acvaforte, acvatinta brunisată, dăltiță, brunisor; *Calcografía*
155×205 mm, (există probe cu nr. inițial 57), stînga sus 38
(Desen în sanguina; Prado [Nr. 454]. Schițat sumar pe spatele desenului pentru scena 43 (40)
155×210 mm, îi corespunde nr. 3 în colțul superior stîng al desenului pentru planșa 43 (40)

Planșa 39(51) *Grande hazaña* ! *Con muertos* !
(Mare vitejie ! Cu morții !)

Scenă relativă la războiul anilor 1808—1813
Acvaforte, laviu, *pointe sèche*; *Calcografía*
155×205 mm, stînga jos 51, stînga sus 39
(Desenul nu este cunoscut)

Planșa 40 *Algun partido saca*
(Ceva tot cîștigă !)

Scenă relativă la războiul anilor 1808—1813, cu înțeles simbolic, semnificînd probabil Spania rezistentă.
Acvaforte, *pointe sèche*, dăltiță; *Calcografía*
175×215 mm, numai stînga sus 40
(Desen în sanguină; Prado [Nr. 135]
145×207 mm, stînga jos 46)

Planșa 41(10) *Escapan entre las llamas*
(Scapă dintre flăcări)

Scenă relativă la războiul anilor 1808—1813
Acvaforte, dăltiță; *Calcografía*
160×235 mm, stînga jos 10, stînga sus 41
(Desen în sanguină + urme de plombagină; Prado [Nr. 136]
187×237 mm, stînga jos 51)

Planșa 42 *Todo va revuelto*
(Totu-i pe dos)

Scenă relativă la războiul anilor 1808—1813.
Acvaforte, dăltiță; *Calcografía*
175×220 mm, numai stînga sus 42
(Desen în sanguină; Prado [Nr.137]
145×208 mm, stînga jos 57)

Planșa 43(40) *También esto*
(De asemenea)

Scenă relativă la războiul anilor 1808—1813.
Acvaforte, acvatinta brunisată, brunisor; *Calcografía*
155×205 mm stînga jos 40, stînga sus 43
(Desen în sanguină; Prado [Nr. 431]
155×210 mm, stînga jos 31, stînga sus 3, corespunzător probabil desenului de pe *verso*, pentru planșa 38 (57) *Bárbaros!*)

Planșa 44(15) *Yo lo vi*
(Am văzut-o [cu ochii mei])

Scenă relativă la războiul anilor 1808—1813
Acvaforte, *pointe sèche*, dăltiță; *Calcografía*
160×235 mm, stînga jos 15, stînga sus 44
(Desen în sanguină + plombagină; Prado [Nr. 138]
177×234 mm, stînga jos 7)

Planșa45(45?) *Y esto también*
(Și pe-asta)

Scenă relativă la războiul anilor 1808—1813
Acvaforte, acvatinta sau laviu, *pointe séche*, dăltiță; *Calcografía*
165×220 mm, (Delteil indică plan-

şă cu 45 inițial, stînga jos) stînga sus 45
(Desenul în sanguină; Prado [Nr. 139]
148×209 mm, stînga jos 55)

Planșa 46(53) *Esto es malo*
(Asta e rău)
Scenă relativă la războiul anilor 1808—1813
Acvaforte, acvatinta brunisată, laviu, *pointe sèche*, dăltiță, brunisor; *Calcografia*
155×205 mm, stînga jos 53, stînga sus 46
(Desenul nu este cunoscut)

Planșa 47(33) *Asi sucedió*
(Așa s-a întîmplat)
Scenă relativă la războiul anilor 1808—1813
Acvaforte, laviu brunisat, *pointe sèche*, dăltiță, brunisor; *Calcografia*
155×205 mm, stînga jos 33, stînga sus 47
(Desenul nu este cunoscut)

Planșa 48(47) *Cruel lástima* !
(Mare păcat !)
Prima scenă relativă la foametea anilor 1811—1812
Acvaforte, laviu brunisat, dăltiță și brunisor; *Calcografia*
155×205 mm, stînga jos 47, stînga sus 48
(Desenul în sanguină; Prado [Nr. 140]
167×214 mm, stînga jos 50)

Planșa 49(36) *Caridad de una muger*
(Milostenia unei femei)
Scenă relativă la foametea anilor 1811—1812
Acvaforte, laviu, dăltiță, brunisor; *Calcografia*
155×205 mm, stînga jos 36, stînga sus 49
(Desenul în sanguină; Prado [Nr. 141]
168×212 mm, stînga jos 54)

Planșa 50(55) *Madre infeliz* !
(Sărmană mamă !)
Scenă relativă la foametea anilor 1811—1812
Acvaforte, acvatinta brunisată, *pointe sèche*; *Calcografia*
155×205 mm, stînga jos 55, stînga sus 50
(Desen în sanguină; Prado [Nr.142]
170×219 mm, stînga jos 8)

Planșa 51(46) *Gracias á la almorta*
(Mulțumită [boabelor] nipralei)*
Scenă relativă la foametea anilor 1811—1812
Acvaforte, acvatinta brunisată; *Calcografia*
155×205 mm, stînga jos 46, stînga sus 51
(Desen în sanguină; Prado [Nr. 143]
169×220 mm, stînga jos 27)

Planșa 52(50) *No llegan á tiempo*
(Nu ajung la timp)
Scenă relativă la foametea anilor 1811—1812
Acvaforte, laviu, *pointe sèche*, dăltiță; *Calcografia*
155×205 mm, stînga jos 50, stînga sus 52
(Desen în sanguină; Prado [Nr.144]
170×218, stînga jos 64)

Planșa 53(43) *Espiró sin remedio*
(Mort fără leac)
Scenă relativă la foametea anilor 1811—1812
Acvaforte, acvatinta brunisată, laviu, dăltiță, brunisor; *Calcografia*
155×205 mm, stînga jos 43, stînga sus 53
(Desen în sanguină; Prado [Nr.145]
166×212 mm, stînga jos 1); în gravură scena apare simplificată

Nipralâ — plantă furajeră din familia leguminoaselor cu fructele păstăi.

Planşa 54(45) *Clamores en vano*
(Strigăte zadarnice)

Scenă relativă la foametea anilor 1811—1812
Acvaforte, laviu, dăltiţă şi brunisor; *Calcografía*
155×205 mm, stînga jos 45, stînga sus 54
(Desen în sanguină; Prado [Nr.146] 167×216 mm, stînga jos 5); în gravură scena prezintă modificări importante)

Planşa 55(37) *Lo peor es pedir*
(Cel mai rău este să ceri de pomană)

Scenă relativă la foametea anilor 1811—1812
Acvaforte, laviu, brunisor; *Calcografía*
155×205 mm, stînga jos 37, stînga sus 55
(Desenul în sanguină + plombagină; Prado [Nr. 147]
170×218 mm, stînga jos 28)
În gravură scena prezintă modificări importante

Planşa 56(30) *Al cementerio*
(La cimitir)

Scenă relativă la foametea anilor 1811—1812
Acvaforte, laviu, *pointe sèche*; *Calcografía*
155×205 mm, stînga jos 30, stînga sus 36
(Desenul în sanguină; Prado [Nr. 148]
165×209 mm, stînga jos 14)
În gravură scena prezintă unele modificări

Planşa 57(5) *Sanos y enfermos*
(Teferi şi bolnavi)

Scenă relativă la foametea anilor 1811—1812
Acvaforte, acvatinta brunisată, dăltiţă, brunisor; *Calcografía*
155×205 mm, stînga jos 5, stînga sus 57
(Desenul în sanguină; Prado [Nr. 149]
166×218 mm, stînga jos 24)
În gravură scena prezintă unele modificări

Planşa 58(34) *No hay que dar voces*
(Nu trebuie să strigi)

Scenă relativă la foametea anilor 1811—1812
Acvaforte, acvatinta brunisată, dăltiţă, brunisor; *Calcografía*
155×205 mm, stînga jos 34, stînga sus 58
(Desenul în sanguină; Prado [Nr. 150]
170×214 mm, stînga jos 44)
În gravură scena prezintă unele modificări

Planşa 59(3) *De qué sirve una taza?*
(La ce slujeşte o ceaşcă?)

Scenă relativă la foametea anilor 1811—1812
Acvaforte, acvatinta brunisată, laviu; *Calcografía*
155×205 mm, stînga jos 3, stînga sus 59
(Desenul în sanguină; Prado [Nr. 151]
172×219 mm, stînga jos 38)
În gravură scena apare simplificată

Planşa 60(31) *No hay quien los socorra*
(Nu are cine să-i ajute)

Scenă relativă la foametea anilor 1811—1812
Acvaforte, acvatinta brunisată, dăltiţă, brunisor; *Calcografía*
150×205 mm, stînga jos 31, stînga sus 60
(Desen în sanguină; Prado [Nr.152] 170×217 mm, stînga jos 40); în gravură scena apare simplificată

Planşa 61(35) *Si son de otro linage*
(Dacă sînt de altă spiţă)

Scenă relativă la foametea anilor 1811—1812
Acvaforte, laviu, *pointe sèche*, dăltiță, brunisor; *Calcografía*
155×205 mm, stînga jos 35, stînga sus 61
(Desen în sanguină; Prado [Nr.153] 169×212 mm, stînga jos 23); în gravură scena prezintă modificări importante

Planșa 62 *Las camas de la muerte*
(Paturile morții)
Scenă relativă la foametea anilor 1811—1812.
Acvaforte, laviu, *pointe sèche*, dăltiță, brunisor; *Calcografía*
175×220 mm, numai stînga sus 62
(Desen în sanguină, Prado [Nr.154] 147×205 mm, stînga jos 9)

Planșa 63(44) *Muertos recogidos*
(Grămadă de morți)
Scenă relativă la foametea anilor 1811—1812
Acvaforte, acvatinta brunisată; *Calcografía*
155×205 mm, (există probe cu nr. 44 inițial), stînga sus 63
(Desen în sanguină; Prado [Nr.155] 171×219 mm, stînga jos 47); scena gravată prezintă unele modificări

Planșa 64(38) *Carretadas al cementerio*
(Care pentru cimitir)
Ultima scenă relativă la foametea din Madrid, din 1811—1812
Acvaforte, acvatinta, *pointe sèche*, dăltiță, brunisor; *Calcografía*
155×205 mm, stînga jos 38, stînga sus 64
(Desen în sanguină; Prado [Nr.156] 168×215 mm, stînga jos 17); scena gravată prezintă unele modificări

Planșa 65 *Qué alboroto es este?*
(Ce fel de larmă e asta?)
Scenă cu înțeles neclar, relativă la un moment ulterior foametei dar anterior revenirii regelui Fernando al VII-lea.
Acvaforte, acvatinta brunisată cu/sau laviu, brunisor; *Calcografía*
175×220 mm, numai stînga sus 65
(Desenul nu este cunoscut)

Planșa 66 *Extraña devoción!*
(Ciudată evlavie!)
Scenă cu înțeles neclar, relativă la un moment ulterior foametei dar anterior revenirii regelui Fernando al VII-lea.
Acvaforte, acvatinta brunisată sau laviu, brunisor; *Calcografía*
175×220 mm, numai stînga sus 66
(Desen în sanguină; Prado [Nr.157] 145×207 mm, stînga jos 29)

Planșa 67 *Esta no lo es menos*
(Asta nu-i mai puțin)
Scenă cu semnificație anticlericală, relativă la un moment ulterior foametei dar anterior revenirii regelui Fernando al VII-lea.
Acvaforte, acvatinta brunisată, dăltiță, brunisor; *Calcografía*
175×220 mm, numai stînga sus 67
(Desen în sanguină; Prado [Nr.158] 147×207 mm, stînga jos 65)

Planșa 68 *Qué locura!*
(Ce sminteală!)
Scenă cu semnificație anticlericală relativă la un moment ulterior foametei dar anterior revenirii regelui Fernando al VII-lea.
Acvaforte, acvatinta brunisată, laviu, *pointe sèche*, dăltiță; *Calcografía*
160×220 mm, numai stînga sus 68
(Desen în sanguină; Prado [Nr.159] 147×205 mm, stînga jos 26); scena gravată prezintă mici detalii suplimentare

Planșa 69(69) *Nada. Ello dirá*
(Nimic. Asta va spune)
Scenă cu înțeles simbolic, conferind concluzia tuturor anilor războiului de partizani: zădărnicirea

sacrificiilor poporului spaniol.
Acvaforte, acvatinta brunisată, laviu, *pointe sèche*, dăltiță; *Calcografia*
155×200 mm, stînga jos 69 (neclar), stînga sus 69 (ca un 96) (Desen în laviu de sepia + guașă albă (ori cretă?); Prado [Nr. 169] 200×257 mm, fără număr?); scena apare gravată în sens invers

Planșa 70 — *No saben el camino*
(Nu știu drumul)

Scenă denunțînd prigoana politică care a urmat revenirii lui Fernando al VII-lea, probabil corespunzătoare anului 1814, ultimul de război.
Acvaforte, *pointe sèche*, dăltiță, brunisor; *Calcografia* 175×220mm, numai stînga sus 70
(Desen în sanguină; Prado [Nr.161] 146×206 mm, stînga jos 66); scena gravată prezintă modificări importante

Planșa 71 — *Contra el bien general*
(Împotriva binelui obștesc)

Scenă cu înțeles simbolic, corespunzătoare anului 1814, avînd o semnificație anti-absolutistă. Legenda sa poate fi citită în prelungirea celei precedente.
Acvaforte, brunisor; *Calcografia*
175×220 mm, numai stînga sus 71
(Desen în sanguină; Prado [Nr 160] 146×206 mm, stînga jos 34)

Planșa 72 — *Las resultas*
(Urmările)

Scenă cu înțeles simbolic clar: Reacțiunea va ieși întărită din război. Scena trebuie pusă în relație cu realitățile anului 1814, indiferent de momentul cînd a fost gravată.
Acvaforte, brunisor; *Calcografia*
175×220 mm, numai stînga sus 72
(Desenul în sanguină, Prado [Nr. 162]
146×206 mm, stînga jos 33)

Planșa 73 — *Gatesca pantomima*
(Pantomimă felină)

Scenă cu înțeles simbolic clar, denunțînd bigotismul și reîntronarea Inchiziției. Scena trebuie pusă în relație cu realitățile anului 1814, indiferent de momentul cînd a fost gravată.
Acvaforte, brunisor; *Calcografia*
175×220 mm, numai stînga sus 73
(Desen în sanguină; Prado [Nr. 163] 146×205 mm, stînga jos 62); scena gravată prezintă unele modificări

Planșa 74 — *Esto es lo peor!*
(Asta-i lucrul cel mai rău)

Scenă cu înțeles simbolic, ilustrînd dictonul *Homo homini lupus*. În imagine, lupul transcrie în castiliană cuvintele satiricului italian Casti (*Misera humanidad la cupa es tuya* — Vina este a ta, mizerabilă omenire). Scena trebuie pusă în relație cu realitățile anului 1814, indiferent de momentul cînd a fost gravată.
Acvaforte și brunisor; *Calcografia*
180×220 mm, numai stînga sus 74
(Desenul în sanguină; Prado [Nr. 164]
147×208 mm, stînga jos 58); scena gravată prezintă unele modificări

Planșa 75 — *Farándula de charlatanes*
(Farandola șarlatanilor)

Scenă cu înțeles simbolic, denunțînd impostura politică și religioasă. Ca și în precedentele planșe, simbolistica animalieră, utilizată în *Capricii*, vestejește viciul și prostia umană. Scena trebuie pusă în relație cu realitățile anului 1814, indiferent de momentul cînd a fost gravată.
Acvaforte, acvatinta sau laviu, *pointe sèche*, dăltiță; *Calcografia*
175×220 mm, numai stînga sus 75
(Desen în sanguină; Prado [Nr.165] 147×207 mm, stînga jos 61); scena gravată este considerabil dezvoltată

Planşa 76 *El buitre carnivoro*
(Vulturul carnivor)

Scenă cu înţeles simbolic, semnificînd cel mai probabil definitiva alungare în anul 1814 a trupelor napoleoniene, întruchipate prin acvila imperială.
Acvaforte, *pointe sèche*?, dăltiţă, brunisor; *Calcografía*
175×220 mm, numai stînga sus 76 (Desen în sanguină; Prado [Nr. 173] 146×203 mm, stînga jos 25); scena gravată este considerabil detaliată

Planşa 77 *Que se rompe la cuerda*
(Se rupe funia)

Scenă cu înţeles simbolic, semnificînd poate inevitabila prăbuşire a lui Napoleon în anul 1814.
Acvaforte, acvatinta brunisată sau laviu, *pointe sèche*, brunisor; *Calcografía*
175×220 mm, numai stînga sus 77 (Desenul în sanguină; Prado [Nr. 175]
145×203 mm, stînga jos 32)
În gravură coroana imperială (sau pontificală) a dispărut de pe capul personajului aflat într-un echilibru precar

Planşa 78 *Se defiende bien*
(Se apără bine)

(Scenă cu înţeles simbolic, semnificînd poate Spania, căzută pradă absolutismului.
Acvaforte, *pointe sèche*, dăltiţă, brunisor; *Calcografía*
175×220 mm, numai stînga sus 78 (Desenul în sanguină; Prado [Nr. 174]
145×205 mm, stînga jos 68)

Planşa 79 *Murió la Verdad*
(A murit Adevărul)

Scenă cu înţeles clar, reprezentînd concluzia scenelor relative la sfîrşitul războiului şi restaurarea absolutismului în anul 1814.
Acvaforte, brunisor; *Calcografía*
175×220 mm, numai stînga sus 79 (Desenul în sanguină; Prado [Nr. 176]
146×203 mm, stînga jos 42)

Planşa 80 *Si resucitará?*
(Oare va mai învia?)

Scenă cu înţeles simbolic, semnificînd, poate încă în 1814, speranţa lui Goya într-un viitor călăuzit de *Dreptate* şi *Raţiune*.
Acvaforte, brunisor; *Calcografía*
175×220 mm, numai stînga sus 80 (Desenul în sanguină; Prado [Nr. 177]
146×204 mm, stînga jos 67)

PLANŞE CARE NU FIGUREAZĂ ÎN EDIŢIILE ORIGINALE

Planşa 81 *Fiero monstruo*
(Monstru sîngeros)

Planşa numerotată şi astfel intitulată de către Goya; făcea parte din setul de 85 de stampe dăruite lui Don Agustín de Céan Bermúdez
Scena are un înţeles simbolic, semnificînd, fie concluzia tuturor *Consecinţelor fatale*, fie doar a celor corespunzătoare represiunii politice de după revenirea regelui Fernando al VII-lea.
Acvaforte, *pointe sèche*, dăltiţă; *Calcografía*
170×220 mm, numai stînga sus 81 (Desenul în sanguină; Prado [Nr. 178] 148×205 mm, stînga jos 43)

Planşa 82 *Esto es lo Verdadero*
(Acesta este Adevărul)

Planşa numerotată şi astfel intitulată de către Goya, făcea parte din setul de 85 de stampe dăruite lui Don Agustín de Céan Bermúdez
Scena are un înţeles simbolic, semnificînd alternativa de urmat pentru propăşirea ţării îndelung încercate.
Acvaforte, acvatinta, *pointe sèche*, dăltiţă, brunisor; *Calcografía*

175×220 mm, numai stînga sus 82 (Desenul în sanguină: Prado [Nr. 179]
147×205 mm, stînga jos 59)

Planșa [83] *Tan bárbara la seguridad como el delito*
(Detenția e la fel de barbară ca delictul)

Planșa, nenumerotată, dar astfel intitulată de către Goya, făcea parte din setul de 85 de stampe dăruite lui Don Agustín de Céan Bermúdez
Nu se poate preciza dacă scena, potrivit intențiilor lui Goya, urma să facă totuși parte din ciclul *Consecințelor fatale*, sau dintr-un altul, abia prefigurat
Acvaforte, dăltiță; placa nu este cunoscută
110×85 mm, fără număr
(Desenul în peniță și laviu de sepia; Prado [Nr. 387]
110×85 mm; desen nenumerotat); în gravură scena apare răsturnată, pe axa verticală

Planșa [84] *La seguridad de un reo no exige tormento*
(Siguranța detenției inculpatului nu necesită tortură)

Planșa nenumerotată, dar astfel intitulată de către Goya, făcea parte din setul de 85 de stampe dăruite lui Don Agustín de Céan Bermúdez
Nu se poate preciza dacă scena potrivit intențiilor lui Goya, urma să facă parte totuși din ciclul *Consecințelor fatale*, sau dintr-un altul, abia prefigurat
Acvaforte, dăltiță; placa nu este cunoscută
115×85 mm, fără număr
(Desen în sanguină și laviu de sepia; Colecția W. G. Russell Allen, Boston, S.U.A.; 112×87 mm, desen nenumerotat); în gravură scena apare răsturnată, pe axa verticală

Planșa [85] *Si es delinquente q^e muera pronto*
(Dacă este vinovat atunci să fie imediat executat)

Planșa, nenumerotată, dar astfel intitulată de către Goya, făcea parte din setul de 85 de stampe dăruite lui Don Agustín de Céan Bermúdez. Nu se poate preciza dacă scena, potrivit intențiilor lui Goya, urma să facă parte totuși din ciclul *Consecințelor fatale*, sau dintr-un altul, abia prefigurat
Acvaforte, placa nu este cunoscută
115×85 mm, fără număr
(Desenul în laviu de sepia, cu o ușoară tentă roșietică; Prado [Nr. 389]
155×121 mm, desen nenumerotat); în gravură scena apare răsturnată pe axa verticală.

SUMAR

DEZASTRELE RĂZBOIULUI SAU LUCIDITATEA GENIULUI MODERN 5
RĂZBOIUL *DEZASTRELOR*, O IMPOSIBILĂ ECUAȚIE ISTORICĂ 11
AVATARUL CRITICII *DEZASTRELOR*, ÎNTRE ISTORIE ȘI ISTORIE DE ARTĂ . . 24
UN CURIOS FENOMEN CRITIC 57
CÎTEVA PROBLEME DE ORDIN TEHNIC 70
LOS DESASTRES DE LA GUERRA (REPRODUCERI) 83
LISTA REPRODUCERILOR 165

15 GOYA

DEZASTRELE RĂZBOIULUI

Lei 55

EDITURA MERIDIANE